All'ill. pr. E. Percopo
omaggio dell'a.

G. CROCIONI

PER UNA FONTE DELL' "AMINTA"

ESTRATTO DAL FASCICOLO DI DICEMBRE 1909

DELLA

Rivista d'Italia

ROMA

PIAZZA CAVOUR

Roma — Tipografia dell' Unione Editrice, via Federico Cesi 45.

PER UNA FONTE DELL' « AMINTA »

I. Il *Cornacchione* di P. M. Scardova e le pastorali sino all'*Aminta*. — II. Il *Cornacchione* e l'*Aminta*. — III. Come il Tasso utilizzò il *Cornacchione*.

I.

Illustriamo in altro luogo[1] la vita e le opere di m. Pietro Martire Scardova, canonico della cattedrale di Reggio nel '500, esponendo l'ipotesi che una sua commedia pastorale, il *Cornacchione,* desse parecchie fila alla tela dell'*Aminta* del Tasso.[2] Qui intendiamo dimostrare l'ipotesi e avvalorarla, istituendo raffronti, e disaminando le due opere, al fine di segnalarne i rapporti reciproci, e quelli ch'esse possano avere con le opere congeneri. Forse ci avverrà di addurre indirettamente qualche piccolo contributo alla storia del dramma pastorale, nel momento decisivo della sua formazione.

Lo Scardova, canonico della cattedrale di Reggio almeno dal 1521 al 1580, investito di cariche onorevoli, scrittore vario, ancorchè verboso e ampolloso, fornito di larga dottrina, fu spirito bizzarro e insodisfatto. In pieno secolo XVI scrisse e rappresentò almeno tre azioni tragiche sacre, affermò di aver composte sette commedie, compose versi italiani e latini, diè alle stampe *Le lode de gli angeli* (1575), e, in un solo volumetto, due commedie, una « maritima » la *Nave,* una pastorale, il *Cornacchione.*[3] Quella, svolta sulla tolda di una nave, sul mare in burrasca, risoluta con le solite agnizioni, quantunque frutto d'arte assai misera, ricetta, prima d'ogni altra, un gruppo di nocchieri, soli fattori del dramma. Questa, cioè il *Cornacchione,* con pro-

[1] Nella *Bibliofilia*. Nov-Dec., 1909.

[2] DVE COMEDIE | DI M. PIETRO MARTI | RE SCARDOVA CANONICO | DI REGGIO, L'VNA MARITI | MA DETTA LA NAVE, L'AL | TRA PASTORALE, CHIA | *mata il Cornacchione, amendue* | *fuora del uso commune* | . In Bologna presso Anselmo | Giaccarello M. D. LIIII. Di cc. 56, in 16° piccolo.

[3] Nella cit. *Bibliofilia* ho ricordato che il FLAMINI (*Il cinquecento,* 486-487) s'era accorto di « qualche analogia » tra l'*Aminta* e il *Cornacchione*.

cedimento analogo, ai nocchieri sostituisce i pastori, soliti da un pezzo di popolare romanzi, poemi, egloghe e drammi di varia natura, in varie regioni d'Italia; e, pare a me, fa compiere un passo alla drammatica pastorale che nei venticinque anni seguenti si eleva, con moto lento, ma costante, dagli informi tentativi, dai connubi ibridi e repugnanti, quasi direi a una dignità tutta sua propria, alla complessa e magnifica dignità dell'*Aminta.*

Semplice il sunto del *Cornacchione,* il cui intreccio principale si può ricapitolare così: Meliseo e Dameta, pastori, amano due ninfe, Lidia e Orithia, le quali contraccambiano l'amore dei due pretendenti, ma non lo dànno a conoscere. Questi, ritenendosi non corrisposti, confidano il loro segreto al vecchio e saggio Cloneo, che promette aiutar loro (a. I), e la ninfa Orithia che pure gli si confida (a. II); mentre ad ambedue le ninfe promette l'aiuto suo la maga Corina (a. III). Ispirato in sogno da Amore, Cloneo ricorre allo stratagemma di spargere la falsa notizia della morte di Meliseo e Dameta (a. IV); e quando le due ninfe, fatte consapevoli della sventura, si disperano, rivelando così il lorc amore, sopraggiungono, condotti da Cloneo, nella casa di Corina, i due pastori creduti morti, che, nella letizia generale, celebrano le duplici nozze, con forme affini alle ecclesiastiche. E si decretano tre giorni d'ozio e di festa. L'analogia con la favola dell'*Aminta* è evidente.

Nello svolgimento dell'azione principale ha notevole parte Summonzio, il villano, cui, dopo una caccia fortunata, i pastori han regalato un cornacchione, il quale, fuggito dalla gabbia alla casa di Corina, è causa indiretta della soluzione del dramma, al quale, non del tutto illogicamente, dà il titolo.

Quasi terza azione è quella di Silvaggio, corrucciato prima con la sua Argilla, e da ultimo con lei riconciliato.

Nelle prime due scene dell'atto I, se è lecito chiamarle così, parlano il satiro Sperchio e il mitologico Argo « guardatori d'armenti »: nell'ultimo lo stesso Sperchio dà licenza agli spettatori.[1]

Durante lo svolgimeuto della 'favola' ha luogo (a. III) una

[1] La licenza somiglia quella di tante commedie. Sperchio, infatti, pensa che di quel ch'è avvenuto si possa fare una commedia, che si dovrebbe intitolare il *Cornacchione*, « conciosia che Summonzio cercando il detto uccello hà causato che i due d'amor accesi pastori si siano fatti contenti... ».

partita di caccia, la quale offre opportunità a Cloneo di parlare degli uccelli (a. IV), come Corina ha parlato della sua virtù di maga benefica (a. III).

In conclusione, questa dello Scardova è una commedia, in cinque atti e molte scene, con lo svolgimento di due amori così omogenei da parere uno solo, di un amore episodico, e dell'episodio del cornacchione; commedia svolta nelle selve, ai tempi degli dei falsi e bugiardi, con prologo ed epilogo di esseri mitologici. Commedia d'intreccio, ma non così svelta che non s'indugi in qualche dipintura di caratteri. Rilevo subito, che l'amore principale è idealeggiato, mentre il realismo prevale negli episodi. Meliseo e Dameta, Lidia e Orithia sono figure liriche: petrarcheggiano al rezzo dei boschi; Argo e Sperchio, incorporei, nulla operano di necessario all'azione. Cloneo, pastore saggio, parla per sentenze e interpetra i segni degli uccelli; Corina, maga, discesa anche lei giù per li rami della letteratura pastorale, legge nei cieli, suscita incantesimi, e conosce la virtù delle erbe. Summonzio, villano zotico e scettico, piacevoleggia con melensaggini, e talora riesce anche arguto.

Del *Cornacchione,* commedia « pastorale », e della *Nave,* « maritima », lo Scardova dice che sono « fuora del uso comune »,[1] ripetendo un vanto che molti allora (si ricordino il Giraldi, il Beccari, il Tasso[2]) menavano assai facilmente. Il Betussi, che non era uno sconosciuto, conferma, con un sonetto, il vanto dello Scardova, che aveva mostrato « Come il comico uscir de l'uso fuora Puote », e « com'ape », aveva scelto « il meglio » di « quel che gli altri opraro ».[3] Apostolo Zeno confermò il giudizio del Betussi,[4] ricalcato anche da Gaetano Fantuzzi.[5] Del resto lo Scardova aveva avuto coscienza piena di scrivere commedie nuove. E al canonico Vincenzo Fossi, suo « molto amico e parente » cui le dedicava, contro chi dicesse « ch'*ei* fall*a* conciossiach'*ei* non serv*a* l'uso de gli antichi e il

[1] Nel frontispizio della stampa.

[2] Il Giraldi nella dedica dell'*Egle*; il Beccari nel prologo primo del *Sacrificio*; il Tasso nel son. di risposta a Giovan Antonio Vandali, cfr. SOLERTI, *Rime di T. Tasso*, III, 384. Anche il Calmo vantava la sua originalità.

[3] Cfr. la stampa del *Cornacchione* (cc. 1v), o la cit. *Bibliofilia*.

[4] A. ZENO, *Lettere*, 2a ed., Venezia, 1785, III, 214, 215; *Annotazioni* alla *Bibl.* del FONTANINI, I, 450.

[5] Nella scheda delle due commedie scardoviane, della bibl. di Reggio, della quale era bibliotecario.

costume dei più », egli vantava così la propria originalità, parlando in terza persona:[1] « L'authore... ha veduto la dottissima poetica d'Aristotile, et ha letto in Horatio il bel methodo della preclara facultà poetica, scritto ai Pisoni, di modo ch'egli sa che sia Epopeia, et che sia il poema Tragico, il Comico, il Satirico, et il Dithirambico, egli sa che la commedia immita gli huomini non de alto grado, ma di bassa fortuna, et negozianti... Sà che in Sicilia Epicarmo fu il primo, che finse la favola comica, et in Athene fu Cratete. Sà che anticamente appresso i Romani, et altri popoli, la comedia era variamente chiamata con quei nomi, con quali ella abbracciaua le cose a lei aspettanti, cioe era detta Statarta, Motoria, Mista, Togata, Palliata, Tabernaria, Giuocosa, Pretestata et Attellana. Egli sà che nella comedia ui si conuiene la fauola, i costumi, la sententia, la Dittione, l'Apparato et la Melodia. In fine egli sà che secondo l'ammaestramento del Filosofo, bisogna che la fauola non sia episodica, ne che oltra l'attion promessa uada tessendo più, o isprima più di quello, che sul principio ha proposto di narrare. Et bisogna ch'ella habbia grandezza et ordine. Et ponendo dinanzi agli occhi de gli spettatori le noie et le perturbationi, le quali ha spesso chi uiue, et chi pratica il mondo, et portando nel fine seco allegrezza non sperata et contento non aspettato, bisogna che sia pura, facile, aperta, acuta et usata. Queste regole egli le sà, nulla di meno ha fatte queste due comedie, non per partirsi dall'ordine degli antichi, ne per mostrare di uolerne sapere più di quello che gli si appartenga, ma per fare un certo che, il quale per la nouità piaccia a suoi amici, secondo il detto de Homero:

« *Cum genus inter nos laudetur carminis illud*
Quod patulas hominum postremum illabitur aures ».

Il vanto, anzi la vanteria, è chiara e determinata: la novità, pertanto, ci dev'essere, così nella *Nave,* come nel *Cornacchione*. Lasciamo stare che l'azione di questa (per la *Nave* si veda altrove[2]) si svolge, non in un giorno, ma in due o in tre,[3] che si

[1] Nella dedica stessa.

[2] *Bibliofilia* cit.

[3] Che l'azione duri due o tre giorni, non si può asserire, ma lo lasciano supporre logicamente vari luoghi. Corina promette (a. III, c. 44v) a Lidia e Orithia che « nel termine di due o tre giorni l'una sarà moglie di Dameta, l'altra di Meliseo »; Summonzio si duole (a. IV, c. 46r) che il cornac-

muti, negli atti, la scena,[1] che la commedia sia scritta in prosa, a differenza delle altre pastorali, e a somiglianza delle commedie comuni; è un fatto che la scena vien trasportata nei boschi, che vi si muovono esclusivamente pastori, ninfe ed essere mitologici di natura pastorale; che vi prevale, contro l'indole delle commedie, la idealizzazione della vita pastorale; e che, ciò non ostante, adombra, se proprio non accolga, tutte le parti della commedia comune. Vi abbondano spunti e motivi, siano comici, siano pastorali, vieti e ritriti: il pastore savio, la maga ausiliatrice, il villano burlone, il satiro sensuale, le ninfe più o meno ritrose; il fare ampolloso e retorico, le divagazioni inopportune, la molteplicità delle azioni, ed altro ed altro ancora. Io lascio ben volentieri codesto bagaglio tradizionale al suo posto; trascuro le molte e palesi reminiscenze dei poeti latini e italiani, pago di segnalare solo una parentela, quella che il *Cornacchione* mostra avere con l'*Arcadia* del Sannazaro. Lo Scardova, che pur si teneva della sua novità, non nascose quella parentela, anzi la ostentò, come chi meni vanto di progenitori insigni. La rivelò col mezzo dei nomi: Enareto, Summonzio, Silvaggio, Meliseo, Dameta, Tirsi, perfino Argo, figurano, in un modo o nell'altro, nelle due opere; il Clonico e la Tirrena dell'*Arcadia,* si mutano rispettivamente in Cloneo e Tirrenio nel *Cornacchione*. Rivelata dai nomi, quella parentela è lumeggiata dalla comunanza di molti motivi: lamenti amorosi, espressioni d'affetto scolpite sulle cortecce degli alberi, apostrofi alle cose inanimate, loro imaginata compassione per gli amanti infelici, lodi all'età dell'oro, tremore dell'amante vicino alla sua bella (pr. VII); e poi la storia d'amore (pr. VIII), il dardo usato al suicidio (ecl. XII), il pastore savio e dotto (ecl. VI, pr. IX), il ricorso alla maga capace di macabri prodigi (pr. IX), e, carattere importantissimo, la idealizzazione del costume pastorale. Due riscontri, su tutti, riescono evidenti: il regalo di un uccello parlante, e il biasimo per la instabilità della donna.

chione, regalato a lui dai pastori il giorno prima (« hieri ») gli sia fuggito di gabbia; la caccia, che ha luogo durante la commedia, era stata condotta il giorno innanzi.

[1] La scena non è fissa. La soluzione si verifica nel « ricco luogo diletteuole, ampio e bello » (c. 55 r) della maga Corina, ove son fatti convenire tutti i pastori; ma gli altri episodi s'erano svolti in altri luoghi, ancor che non si riesca a precisarli.

A Clonico, nel romanzo del Sannazaro, è regalata una gabbia « con una pica loquacissima dentro, ammaestrata di chiamare per nome e di salutare i pastori » (pr. XI).[1]

Nella commedia dello Scardova a Summonzio è regalato un cornacchione il quale « innanzi che fossero due mesi... hauerebbe chiamato per nome, ad uno ad uno, tutti i nostri pastori » (c. 46 r).

Così nelle due opere si tocca della mobilità della donna:

Arcadia (ecl. VIII)
« Nell'onde solca, nell'arene semina
E 'l vago vento spera in rete acco-
[gliere
Chi sue speranze fonda in cor di fe-
[mina ».

Cornacchione (c. 35 r).
« Chi pone la speranza in cor di donna, stampa nell'arena, semina su l'onda et varca per l'aria ».

Questa parentela di una commedia con un romanzo nulla toglie alla novità del *Corn.*, dove la pastorale, fin allora assai spiccia, spesso senza divisione in atti, e tanto meno in scene, si allarga a dramma, « ponendo, come dice l'autore, dinanzi agli occhi degli spettatori le noie et le perturbationi... et portando nel fine seco allegrezza non sperata ». Il *Corn.*, insomma, sotto spoglie pastorali, serba tutte le forme della commedia, compresa, ancorchè un po' artificiale, la divisione in cinque atti. Proprio per questo fu salutata opera nuova il *Sacrificio* del Beccari, come asserì uno che se ne intendeva, il Guarini: « Il Beccari, regolando molti pastorali ragionamenti, sotto una forma di drammatica favola, e distinguendola in atti, col suo principio, mezzo e fine sufficiente, col suo nodo, col suo rivolgimento, col suo decoro e coll'altre necessarie parti, ne fa nascere una commedia, se non in quanto le persone introdotte sono pastori... Il *Sacrificio* non ha dubbio che 'n forma di comedia non sia ». Proprio di queste intrinseche qualità, ripetiamo, può vantarsi il *Corn.*, frutto, in certo modo, del teatro estense,[2] scritto, e forse

[1] Fatto analogo in un'egloga del Boiardo (la IX delle Latine), ma il passo dello Scardova ha più somiglianza con quello del Sannazaro.

[2] Città estense era Reggio, e le relazioni tra Reggio e Ferrara, larghe e assidue. Tutte le opere teatrali reggiane del '500 si ricollegano alla casa o alla corte estense. Il CARRARA (*La poesia pastorale*, Milano, Vallardi, 312) disloca, ma credo a torto, il *Corn.* dal teatro estense, al quale si collega, se, come crediamo, muove dall'*Egle*, per ricongiungersi all'*Aminta*. — Avverto che io ho letto il bel libro del Carrara, quando quest'articolo era pronto per la stampa. Tuttavia ne ho tenuto conto, dove ho potuto.

rappresentato, molto prima del *Sacr.*, come ben sapevano i nostri eruditi del Settecento, sebbene stampato nel 1554, anno in cui il *Sacr.* (stampato nel '55) veniva rappresentato.

Che il *Corn.* precedesse il *Sacr.* provano con certezza la menzione che n'è fatta ne *L'8 troppo* (1550),[1] e la notizia, che già prima il *Corn.* era stato acerbamente criticato, come altre commedie dello Scardova.[2]

Quest'ultimo ci rende certi che il *Corn.* fu noto, e forse rappresentato prima del '50. Altrimenti, come avrebbero potuto criticarlo i detrattori dello Scardova? L'avrebbe forse lo Scardova dato proprio a loro nelle mani? Nè una rappresentazione comica doveva essere difficile in quel tempo a Reggio, dove si sa che il teatro era in molto favore,[3] che rappresentazioni vi davano gli accademici Trasformati,[4] la compagnia di S. Rocco, e giovani gentiluomini, nelle chiese, nelle piazze, nelle accademie, nelle case private, nei giardini,[5] e che vi capitò più d'una compagnia comica. Sappiamo inoltre che varie opere fece rappresentare lo Scardova stesso; il quale ci dà quasi la prova provata che il *Corn.* fosse rappresentato. Si veda: « Se... alle fiate... mi nasce un capriccio di comporre una commedia, e composta che io la rappresenti al popolo, son balestrato dal morso delle mordaci lingue »;[6] e subito nomina le sue commedie, tra le quali il *Corn.!* Non è quasi un dire che quelle commedie egli le aveva tutte rappresentate? D'altronde è presumibile che, in quella scarsezza di drammi originali, gli autori non lasciassero dormire i propri nei loro cassetti. E nel caso dello Scardova, si può credere ch'egli rappresentasse di preferenza i prediletti, quelli, voglio dire, che più tardi dette alle stampe, gabellandoli come opere nuove! la *Nave,* dunque, e il *Cornacchione.*

Dato che noi cogliamo nel segno, la rappresentazione avrebbe dovuto aver luogo prima del '50, anno in cui fu stampato *L'8*

[1] L'8 Troppo | del | reverendo canonico | di Reggio messer | Pietro Martire | Scardova | In Parma | appresso Seth Viotto | l'anno 1550, p. 9.

[2] Ivi.

[3] Intanto si cfr. G. Crocioni, *I teatri di Reggio nell'Emilia*, Cooperativa lavoranti Tipografi, 1907, pp. 1-8, 105-106, e la *Drammatica a Reggio durante il Rinascimento.*

[4] Lo dice lo Scardova stesso nella dedica de *L'8 troppo.*

[5] Cfr. i miei *Teatri*, p. 105.

[6] *L'8 troppo*, 9.

troppo; probabilmente, per la ragione che vedremo,[1] dopo il '45, dunque fra il '46 e il '49. Nè oppone difficoltà il fatto che la stampa fu eseguita solo nel 1554![2]

Assodato che il *Corn.* precedette il *Sacr.*, e fu noto vari anni prima che questo fosse rappresentato, importa vedere se i due drammi abbiano qualcosa di comune, e di quanto il *Sacr.* faccia procedere la pastorale.

Se ormai non oseremo ripetere seccamente che il *Sacr.* fosse il primo dramma pastorale italiano,[3] riconosceremo che il *Sacr.* s'avvantaggia sul *Corn.*, perchè scritto in versi, accompagnato da cori, regolare nella novità, e quasi definitivamente fissato nella forma che alla pastorale manterranno il Lollio e l'Argenti, e, senza grandi innovazioni, il Guarini.

A questo io penso si restringesse il vanto del Beccari, quand'egli scriveva nel prologo:[4]

> « Una fauola *noua* pastorale
> Hoggi ui s'appresenta, *noua* in tanto
> Ch'altra *qui* non fu mai *forse* più udita
> Di questa sorte recitarsi in scena;
> E *noua* ancor perchè vedrete in lei
> Cose non più uedute... »,

dove il *qui* (cioè in Ferrara) e il *forse* pongono a quei *nova* una prudente limitazione (il Beccari non dimentica d'aver utilizzate le egloghe e le pastorali precedenti!) ancorchè non si veda bene dove andasse a parare.[5]

[1] Una ragione, se così posso chiamarla, starebbe nella parentela del *Corn.* con l'*Egle* (1545), se quella parentela potesse essere dimostrata; un'altra nello sviluppo formale del *Corn.*, in grazia del quale può ritenersi contemporaneo della *Mirzia*. V. pp. 934-935.

[2] Gli scrittori del '500, orazianamente prudenti, ritardavano spesso la stampa di opere già compiute: informino l'*Aminta* e il *Pastor fido*.

[3] Questa priorità generalmente asserita, allo stato attuale degli studi, non sembra per intero giustificata. La combattè con ragioni ormai screditate il FONTANINI (*L'Aminta di T. T. difeso e illustrato*, Roma, 1700, pagine 137 segg.); mostrò disconoscerla lo ZINANO (*Discorso intorno alla pastorale* premesso a *Le meraviglie d'amore*, Venezia, 1627) inchiudendo il Beccari in una frase sdegnosa « persone d'oscuro nome »; la negarono anche altri (cfr. *Giorn. st. d. l. it.*, XVIII, 151 n.); e lo stesso Beccari temè di affermarla recisamente, come vedremo.

[4] Nella cit. ed. del 1587, Ferrara, Cagnacini.

[5] Il verso che nei riportati è il terzo, in molte opere moderne ove è citato (ROSSI, *Guarini*, 177 n., CARDUCCI, *Opere*, XV, 422, *Giorn. st. d. l. it.*,

Non ostante che fra il *Corn.* e il *Sacr.* intercedano molte differenze, imputabili più ai diversi ingegni degli autori che alle loro intenzioni, a guardar bene, gli elementi costitutivi dei due drammi sono molto affini. Commedie ambedue, ancorchè l'una in prosa l'altra in verso, di cinque atti e molte scene; in ambedue lamenti d'innamorati, minacce di suicidio, invocazioni di morte, e vituperi ad Amore e alle donne, conforti di confidenti, amori e corrucci: tutti ferri vecchi della letteratura pastorale e della comica. Ma v'è di meglio: il satiro del *Corn.* somiglia quello del *Sacr.*;[1] Brusco, villano, somiglia tutto Summonzio; Carpalio e Ofelio fan le parti di Cloneo, il fratello di Melidia cade da un albero, come Dameta e Meliseo;[2] nel *Sacr.* si decretano, in fine, tre giorni di festa come nel *Corn.*[3] Nei due drammi, tre possono dirsi le azioni, e tutte a lieto fine; analoghe sono molte scene, analoghi certi motivi.

Istituiamo qualche riscontro.

Corn.	*Sacr.*
« Lidia.... è rara tra noi nella guisa che tra le stelle è raro il sole » c. 34 r).	« Anzi più bella, e tra lor... quale Tra le stelle minori il chiaro sole » (a. II, sc. 1).
« Uedendo tanti pastori girsene per queste selue, et su questi uerdi colli, tutto dì piangendo e sospirando in darno [per amore] » (c. 31 r v).	« O o' qualche pastor, che si querele Di sua sorta infelice, altro tra queste Selue hor non s'ode che d'Amor la- [menti » a. I, sc. 5).
Inizio d'una scena: « O Dio siamo morti, siamo disfatti, siamo sotterra... » (c. 49 r).	« Oime son morto, oime che cosa è [questa O come suon fuori di me » (a. I, sc. 6)

XVIII, 151, ecc., e così pure nel FONTANINI, op. cit., 141) non ha il « qui » (« ch'altra non fu giammai forse più udita »), ma conserva il « forse »; come probabilmente leggevasi nella prima edizione del *Sacrificio*, che io non ho vista. L'aggiunta di quell'avverbio e la conferma del « forse », non potendo essere casuali, debbono avere il loro significato! Ma chi può precisare il pensiero del Beccari? Che alludesse all'*Egle*, recitata in Ferrara, a memoria di molti, non credo; tanto più che egli mostra di conoscerla (FONTANINI, *op. cit.*, 141-142, BECCARI, *Sacrificio*, a. III, sc. 1a) e il Giraldi era ancor vivo! e forse tra gli spettatori! Non allude alle egloghe solite, delle quali egli dichiara di essersi distaccato. Altro per ora non è dato asserire.

[1] Nei propositi, beninteso, chè quello del *Corn.* non partecipa scopertamente al dramma.

[2] *Corn.*, a. IV, sc. 3a, *Sacrificio* a. V, sc. 6a.

[3] *Corn.*, a. V, sc. 10a, *Sacrificio* a. V, sc. 8a.

« Amor m'ha datto in preda ad una troppo cruda bellezza » (c. 33 v); « Amor, m'hai fatto servo di colei... » (ivi).

« Ben ti fu contra il ciel, misero Erasto,
A porti in seruitù d'una crudele,
E men pietosa d'un'Hircana tigre »
(a. 1, sc. 1).

» Mi parrebbe che amendue andassimo insieme a ritrouar Corina, la quale ci ama da figliuole... La faremo consapevole della nostra mala fortuna... trouerà pietà delle nostre sventure, forse ci darà aiuto e conforto » (c. 52 v).

«... Per che non seguo
D'ir cercando Carpalio che s'offerse [1]
Sta mane a far per me quanto mi piace
E lo uuo ritrovar, perchè mi sia
D'aiuto... » (a. III, sc. 1).

Summonzio, il villano, dice e ripete più volte che per essere amato dalle donne bisogna esser ricco, aver della roba da donare, comodi da promettere (c. 51 r).

Brusco, il villano, dice altrettanto (a. IV, sc. 8):
« ... chi cerca farsi
Grato a una donna, doni per che donna
È detta dal donar... ».

Summonzio entra in scena (a. V, sc. 6, c. 53 r) dicendo che ha visto Silvaggio, poco prima scorrucciato con Argilla, ora abbracciarla e baciarla « a misura di carbone) ».

Narra Carpalio (a. IV. sc. 4):
«... Lo ueggio [Turico]
Che sostien con la spalla assai contento
A la sua ninfa un braccio, egli già deve
Con lei redintegrata haver la pace ».

Cloneo risoluto il dramma esce a dire:
« Se mai sprezzai amore, fu solo per leuar da i cuori tribulati la passioni (*sic*), et i tormenti, et non perchè amore non sia quel amoroso Iddio... » (a. V, sc. penultima).

Proprio così Erasto (a. V, sc. VIII):
« O' Amor, se detta t'ho cosa che sia
In parte alcuna contra l'honor tuo;
Perdonami, ti prego, e di che 'l duol
Stato è cagion d'ogni parola ingrata ».

Così Cloneo, come Erasto, continuando il discorso, lo chiudono in modo analogo, l'uno invitando gli attori, l'altro anche gli spettatori.

Summonzio (c. 36 v) ha perduto il fiasco, e se ne duole, e fa l'elogio di Bacco e del vino; nel *Sacr.* il fiasco è stato perduto da Turico (a. I, sc. 6), e l'elogio del vino è fatto da Brusco (a. IV, sc. 8).

Altri consimili esempi potrei ancora addurre, se avessi la speranza di rendere evidente la parentela del *Corn.* col *Sacr.*, ma qui bisogna contentarsi della probabilità, finchè un fatto nuovo non illumini maggiormente. [2]

[1] Anche Corina, la maga, aveva promesso tutto il suo aiuto, a. III, sc. 7a.

[2] Giova ricordare che le relazioni di Reggio, città estense, con Ferrara, erano continue, come accennammo qui sopra e dimostreremo altrove.

È tradizione assai vecchia che il Tasso guardasse con attento occhio il *Sacr.*, ma egli lo utilizzò meno di quel che si crede. Può darsi che il satiro dell'*Aminta* derivi da quella del *Sacr.*,[1] e così lo slegamento di Silvia, per opera di Aminta, dallo slegamento di Stellinia per opera di Turico;[2] ma il satiro dell'*Am.* somiglia anche a quello del *Corn.*;[3] e di legamenti e slegamenti simili gli esempi abondano.[4] Può darsi che i due passi allegati dal Solerti (altri se ne possono aggiungere) fossero ricordati dal Tasso,[5] ma devesi rammentare che la rispondenza è vaga, e che il Tasso ha centinaia di consimili reminiscenze da Virgilio, da Ovidio, dal Petrarca e da altri.[6]

Nello sviluppo della drammatica pastorale si attribuì nel passato gran merito all'*Egle* di G. B. Giraldi; ma i critici moderni più autorevoli son d'altro parere, forse perchè l'*Egle* non pastori accoglie, ma solo deità boscherecce, e si chiude con la delusione, anzichè con la sodisfazione dei suoi attori, diversamente dalle vere pastorali. Ma la distinzione è sottile più tosto che vera; e i richiami all'*Egle*, più o meno palesi, s'odono assai di frequente nella drammatica pastorale posteriore.

Proprio dall'*Egle* sospetto io che togliesse ardire lo Scardova nell'immaginare la *Nave*[7] ed il *Cornacchione*, quantunque non ne ricavasse particolari cospicui motivi. Come il Giraldi aveva conseguita la novità sceneggiando ninfe e semidei (pastori e pastorelle travestiti), egli l'avrebbe conseguita, sceneggiando noc-

[1] Lo credettero gli antichi (MENAGIO, *Osservazioni*, 222), lo confermano i moderni (CARDUCCI, *Opere*, XV, 452).

[2] Il CARDUCCI (ivi), che scrive *Turinio* invece di *Turico*.

[3] V. qui sotto, pp 948-950.

[4] Senza uscire dal genere pastorale: nella *Silvia* di Fileno Addiacciato vien legato il pastore Murrone; nella Commedia pastorale del Braida sono legati prima un frate, poi una ninfa; nella *Lilia* di Luca di Lorenzo, è legata la ninfa Diversa. Vogliamo dire, insomma, che se pure il Tasso ricordò l'episodio del *Sacrificio*, non gl'invidiò un'invenzione peregrina.

[5] Cfr. SOLERTI, *I discorsi dell'arte poetica, Il padre di famiglia* e *L'Aminta, annotati*, Paravia, 1898, a. I, sc. 2ª, vv. 1-12, 27-28. Vedremo che quei passi consuonano meglio a due omologhi del *Corn.*

[6] Se facesse progredire la pastorale la *Dafne* del Beccari, e se la utilizzasse il Tasso, non si può dire, essendo essa ignota. Cfr. SOLERTI-LANZA, in *Giorn. st. d. l. it.*, XVIII, 153.

[7] Il CARRARA, 312, crede che l'idea della *Nave* scendesse « dalla pescatoria del Sannazaro », ma non è vero. Cfr. G. CROCIONI, *Pietro Martire Scardova* nella *Bibliofilia*. cit.

chieri e pastori.[1] Oltre la grande affinità che Sperchio del *Cornacchione* mostra avere col Silvano dell' *Egle* e la corrispondenza tra le parole dell' uno e quelle dell'altro (Silvano riappare alla fine dell'*Egle*, come Sperchio alla fine del *Cornacchione*), m' induce al sospetto la somiglianza in vero sorprendente che intercede fra le dediche dei due drammi, nelle quali sì l'uno che l' altro autore si premunisce contro gl' invidiosi, i prosuntuosi e gl' ignoranti, pronti a lacerarli mordacemente per l'ardire della novità, affidando la propria difesa ai dotti destinatari.[2]

Vera o non vera questa parentela del *Corn.* coll'*Egle*, è un fatto che molti motivi di questa migrarono in pastorali posteriori; forse quelli che il Carducci credette ravvisar nell'*Aminta*, i quali però, dopo l' *Aretusa* e lo *Sfortunato*, avevano assunto assai maggior concretezza ed ampiezza;[3] forse le insidiose violenze dei satiri, la mistione coll'idealismo, di quei tocchi veristici che Egle e Sileno hanno comuni coi villani gaudenti delle pastorali successive (ma un po' anche delle anteriori); la caccia, cui si dedicavano le seguaci di Diana;[4] l'abboccamento fra l'amante e l'amata,[5] e sopratutto le trasformazioni onde si con-

[1] Come una volta si credeva che al Beccari servisse l'*Egle* « di Idea per formarne la sua in diverso genere » (nella cit. ed. dell'*Egle*, p. 100), così credo io dello Scardova.

[2] È noto che l'*Egle* fu dedicata a Bartolomeo Cavalcanti; il *Corn.*, a Vincenzo Fossi (nei documenti è detto De La Fossa), che per vari motivi si mostra molto ragguardevole e dotto. — Lo Scardova, nella dedica, afferma che la fama « uelocissima diuolgatrice delle opere de mortali, ha già col tenace grido sparte d'ogn'intorno le lodi e... gli honori » del Fossi; e lascia intendere che altri gli abbia dedicato qualche opera più importante.

[3] « Il motivo del pastore innamorato [che qui, però, è Pan] e della ninfa insensibile » che nell'*Aretusa* ha uno sviluppo intero, come nell'*Aminta*; « il contrasto dell'osservare verginità e del seguire amore » che Aretusa e Licida integrano e coloriscono, quanto Silvia e Aminta; « l'accenno all'amor delle piante » che si trova in Virgilio (*Georg.*, III, 241 segg.), nel Petrarca (« Zefiro torna... »), in altre opere del Tasso stesso (*Gerus.*, XVI, 16, Ecl. I, e canz.: « Già il notturno sereno »), nel *Corn.* (a. I, sc. 1ª, v. p. 943), e, dopo l'*Am.* (a. I, sc. 1ª), nel *Pastor fido* (a. I, sc. 1ª), nell'*Alceo* (a. I, sc. 1ª) e in altre.

[4] La caccia nel *Corn.*, nel *Sacrificio*, nell'*Am.*, nell'*Aretusa* e nella *Galatea* (v. p. 939 n.) del Lollio, nel frammento giraldiano edito dal Carducci, (*Su l'Aminta di T. T.*, nella « Bibl. critica del Torraca, nm. 11, pp. 115-129), nel *Pastor fido*, ecc. ecc.; finchè diventa elemento precipuo e capitale nella *Caccia* del Miari (1589).

[5] Nella *Mirzia*, nel *Corn.*, nell'*Aretusa*, nello *Sfortunato*, ecc., non nell'*Aminta*.

chiude l'*Egle*.[1] Nulla, invece, il Giraldi dette alla storia della pastorale col frammento edito dal Carducci, ricalcato, credo io, sulle pastorali del Beccari, del Lollio e dell'Argenti! [2]

Particolari motivi fornì l'*Egle* alla *Mirzia*,[3] ancorchè questa scendesse dalla *Cecaria*. Pongo tra quelli il nascondimento di Ottimio, Trebazio e Filerio per sorprendere Mirzia; la disperata invocazione a Diana di Antiniana insidiata da Ottimio e Filerio, simile a quella di Siringa inseguita da Pane;[4] l'apostrofe di Trebazio a Mirzia, rifatta su quella di Pane a Siringa;[5] la minaccia che Diana punisca gli audaci colla pena di Atteone;[6] e, per tacer d'altro, le trasformazioni di Mirzia in mirto e di Ottimio in fontana. Rafforza la mia opinione il fatto che nell'*Albanio* di Garcilasso della Vega, imitato, secondo il Flamini,[7] dall'Epi-

[1] Nel *Sacrificio*, ove il fratello di Melidia è convertito in cinghiale nella *Mirzia*, come vedremo; nel *Pastor fido*, prima redazione, ove Corina era tramutata in vacca (Rossi, op. cit., 203), nel *Vociferonte* ovvero *Metamorfosi amorose*... di Alessandro Miari (in Macerata, MDCXII) ove le metamorfosi sono tutto, nella *Theonemia* di Marco Montano (ed. da A. Gregorini, Rocca S. Casciano, Cappelli, 1898), e in altre Il Tasso sapientemente escluse il motivo banale.

[2] Rilevò il Carducci (ivi) che in questo frammento prologa Amore, come nell'*Am.*, ma Amore prologa anche nella *Didone* di Ludovico Dolce, e innumerevoli sono i drammi cui preludono esseri mitologici. Ora il Carrara, 335, torna a far valere l'esempio della *Canace* (v. anche p. 310).

Credette il Carducci (*Opere*, XV, 444) che questo frammento, più ancora che l'*Egle*, aprisse « la carriera alla favola pastorale », ma veramente il frammento sì per l'intrico che per la soluzione (Carducci, ivi) si accosta alle commedie e, più, alle commedie pastorali del Beccari, del Lollio e dell'Argenti. Credo avesse ragione il Solerti (*I discorsi* ecc., p. 126 n., *Ferrara e la corte estense nella seconda metà del sec. XVI*, 2ª ed., pp. LXXXIV e LXXXVII, e *Giorn. st. d. l. it.*, XVIII, 149) che inclinava a identificare il frammento con quella tragicommedia del Giraldi che fu rappresentata nel 1565, cioè dopo l'*Aretusa*.

[3] I. Palmarini, *I drammi pastorali di Antonio Marsi detto l'Epicuro napolitano*, Bologna 1887, della Scelta di curiosità, disp. CCXXI.

[4] *Mirzia*, a. II, sc. 2ª, *Egle*, a. IV, sc. 2ª.

[5] *Mirzia*, a. II, sc. 5ª, *Egle*, a. IV, sc. 2ª.

[6] *Mirzia*, a. I, sc. 3ª. *Egle*, a. II, sc. 2ª. Un simile accenno nel I prologo del *Sacrificio*, ma con tutt'altro spirito. Il mito atteonico era, si sa, notissimo; ma l'uso minatorio che ne è fatto, è tutto speciale. Cfr. ora Carrara, 209.

Il Palmarini (op. cit., p. 152) ravvicinò un verso dell'*Egle* (a. VI, sc. 1ª, « Sì che mai non morendo io moro sempre ») con questo della *Mirzia* (a. II, sc. 5ª) « E 'l desir fermo un immortal morire », ma, dati i gusti del tempo, il riscontro può essere casuale.

[7] *Riv. crit. d. lett. it.*, an. IV, n. 5 (1887) coll. 144-146.

curo, non han luogo il nascondimento, la minaccia atteonica, nè le metamorfosi, le quali ultime s'innestano con naturalezza, come uno svolgimento spontaneo, sul tronco dell'*Albanio*. Questo e l'*Egle* (e la *Cecaria* e l'*Arcadia*) han date fila[1] all'intreccio grazioso della *Mirzia*. Nè ormai contrasta la cronologia, se coglie nel segno, come io penso, il Percopo, che colloca la composizione della *Mirzia* nel 1547.[2]

Nessun rapporto di dipendenza corre tra la *Mirzia* e il *Corn.*, che pur mostrano molti motivi analoghi;[3] ma è poco meno che certo, ambedue, il *Corn.* più impacciato e verboso, la *Mirzia* più spedita e parca, essere posteriori all'*Egle*, e rappresentare ambedue un momento assai vicino nella storia della pastorale. In ambedue, di fatti, appaiono per la prima volta fissati, tranne, beninteso, la metrica e i cori, i caratteri fondamentali e distintivi del genere. Era alle porte il *Sacrificio* del Beccari.[4]

Detti caratteri (che riappariranno raffinati nell'*Aminta*) pe-

[1] Cfr. FLAMINI, ivi.

[2] E. PERCOPO, *Marc'Antonio Epicuro*, nel *Giorn. st. d. l. it.*, XII, 64-65.

[3] Sono i soliti: le tre azioni; i propositi di suicidio, le confidenze, le invettive contro le donne mobili, e contro amore, ecc. Ometto i riscontri, che non mi appaiono dimostrativi. Mi piace rilevare, tra l'Epicuro e lo Scardova, una rassomiglianza: ambedue furono prescelti a dettar iscrizioni per un ingresso trionfale di principe; per lo Scardova cfr. la cit. *Bibliofilia*. e, per l'Epicuro, PERCOPO, nel *Giorn. st. d. l. it.*, XII, 14.

[4] Si ricercò se il Tasso avesse o no conosciuta la *Mirzia*. Stettero pel sì il PALMARINI (op. cit, 151), e, pare, il FLAMINI (op. cit., col. 140); ne dubitò il ROSSI (*Giorn. st.*, X, 401). Il Palmarini ravvicinò il giochetto del Tasso sul nome Silvia (a. II, sc. 1ª) a uno analogo dell'Epicuro sul nome Mirzia (a. II, sc. 5ª), ma noi sappiamo che il Tasso non aveva bisogno di quell'esempio (v. qui s. p. 941). Il FLAMINI dette importanza agli artifizi del velo e del satiro, ma il ROSSI (ivi, p. 401) screditò un poco quegl'indizi. Si possono segnalare altri motivi; (il tentato suicidio di Mirzia con un dardo [a. II, sc. 9ª] e l'analogo primo tentativo di Aminta, sebbene esso abbia luogo anche altrove, v. p. 964; il sogno con lupi [a. II, sc. 1ª]; il giuoco delle Ninfe [a. II, sc. 1ª]; e più valevole di tutti, la canzone di Filerio [a. I, sc. 4ª] simile al racconto di Aminta [a. I, sc. 2ª], che però ha pur altri riscontri, precipuo, la prosa VIII dell'*Arcadia*, ma la prova definitiva non ne scaturisce, quantunque la somma degl'indizi, che potrebbero accrescersi di molto, induca piuttosto ad una conclusione affermativa, che ad una negativa. Non dimentichiamo che il cod. della *Mirzia* è urbinate, e che ad Urbino capitò più d'una volta il Tasso; e che molti poeti pastorali prima e dopo l'*Aminta* utilizzarono (cfr. CARRARA, 327; la nota che segue, e la mia *Drammatica a Reggio durante il rinascimento*) finzioni e motivi della *Mirzia*.

netrano, alla spicciolata, nelle *Egloghe* del Calmo (1553), e nella Commedia del Braida (1556), ma vi si mescolano con altri così eterogenei (stampato già il *Sacrificio!*) da dover molto esitare prima d'includerle tra le vere pastorali.[1] Certo non aiutano lo svolgimento di queste, e non procedono affatto verso la cristallina perspicuità dell'*Aminta*.

Un passo avanti verso questa è fatto dall'*Aretusa* di Alberto Lollio,[2] tuttochè intorbidata anch'essa da infiltrazioni estranee. Nell'*Aretusa*, infatti, come nel *Corn.* e nel *Sacr.*, sebbene in diversa proporzione, si scorgono chiari due elementi distinti, della pastorale e della commedia,[3] con prevalenza di questi. Sia detto con tutto il riguardo alla memoria del Carducci,[4] ma nell'*Aretusa* germinano semi che si svolgeranno poi nell'*Aminta*.

Aretusa (col suo vero nome Silvia!) e Licida, sino al IV atto, rassomigliano a Silvia e Aminta, come due piante della stessa specie, cresciute, l'una su terreno infecondo, l'altra nel rigoglio d'un terreno ferace. Aretusa, ninfa di Diana, indi ritrosa, amante della caccia e degli svaghi campestri, respinge l'amore di Licida, che si dispera, minaccia il suicidio, e si confida con altro pastore. Aretusa ribatte le ragioni di Nisa (a. II, sc. 1ª), proprio come Silvia ribatte quelle di Dafne (a. I. sc. 1ª), il racconto venatorio di Orinthia (a. IV, sc. ultima) prepara quello di Ne-

[1] Nelle *Egloghe* del Calmo trovan luogo il satiro salace, le ninfe ritrose e fuggenti, i ricorsi all'oracolo, i lamenti amorosi, una salita su un albero (I, 2), un legamento ad una pianta (ivi), l'eco, i pastori, alcune metamorfosi (III, 2) — la persona mutata in lauro rinviene quand'è tagliata, proprio come Mirzia — e altri motivi della pastorale, ma sono sopraffatti da altri (maghe, diavoli, dottori da burla, meschianza di dialetti, ecc.) che confinano queste egloghe tra rappresentazioni d'altro genere. Cfr. V. Rossi, *Le lettere di m. Andrea Calmo,* Torino, 1888, pp. LXXXII-LXXXVIII. Delle egloghe la più complessa è la 3ª, riassunta ivi dal Rossi.

Nella commedia del Braida (lo ricavo dalle parole del Carducci, *Opere,* XV, 430-435) il prologo è detto da un essere mitologico (Mercurio); v'hanno parte il villano comico, le ninfe (Fileria vien legata a un albero), i pastori altercanti, il ricorso al tempio d'amore, ecc. Triplice ne è l'azione; ma altri elementi pare che sopraffacciano anche qui il pastorale.

[2] Cfr. Dr. A. F. Pavanello, *Aretusa, commedia pastorale di m. Alberto Lollio pubblicata secondo l'autografo,* nel vol. XIII degli *Atti della Deput. di storia patria ferrarese,* Ferrara, Zuffi, 1901. L'edizione prima: Ferrara, Panizza, 1564.

[3] Elementi comici: il ridicolo grossolano, i pastori ebbri e litigiosi, l'intreccio, l'agnizione.

[4] *Opere,* XV, 436-438.

rina (a. III. sc. 2a), compiuto da Silvia (a. IV, sc. 1a); il rinnovato proposito di Licida (« disperato me ne vado A gettarmi d'un monte in precipizio » a. III, sc. 3a), trova rispondenza piena nel disperato salto d'Aminta; Orinthia parla (a. II, sc. 5a) come Dafne (a. III, sc. 2a); Corimbo (a. IV, sc. 1a), come Tirsi (a. I, sc. 2a). I motivi di alcune scene sono affinissimi (*Ar.* a. II, sc. 1a, *Am.* a. I, sc. 1a; *Ar.* a. II, sc. 5a; *Am.* a. I, sc. 2a) e le scene stesse molto analogamente sviluppate.[1] Nè manca nell'*Aretusa* qualche ricordo della *Mirzia* (Carrara, 329).

Procede per la stessa via lo *Sfortunato* dell'Argenti[2] che rinfresca tutti motivi vecchi, e tollera la stessa mescolanza di elementi comici e pastorali nelle proporzioni dell'*Aretusa.* Lo *Sfortunato* è una conferma, non un progresso; ed ha comuni molti motivi con la *Filena* del Caccia, col *Corn.*, col *Sacr.*, coll'*Aretusa*, coll'*Egle*;[3] come a sua volta ne trasmette alcuni all'*Aminta.* Fiordiana e Dafne (a. I, sc. 3a; a. V, sc. 5a) sono figure analoghe a Silvia e Dafne (a. I, sc. 1a); Sfortunato che tenta suicidarsi col suo dardo ed è trattenuto da Dafne (a. V, sc. 3a) richiama Aminta, nell'identico atteggiamento, trattenuto anche esso da Dafne (a. IV, sc. 1a); Sfortunato in un luogo anticipa

[1] Il Lollio scrisse anche la *Galatea*, rimasta allo stadio di scenario, perchè incompiuta e non perchè così la pensasse l'autore. Prova, le fonti indicate da lui stesso, che egli, dotto, avrebbe potuto svolgere, non così i comici dell'arte. Che potevano sapere essi di erudizioni riposte e squisite? La pubblicò il Solerti (nel *Propugnatore*, N. S., vol. IV, pp. 199-212) che la ritenne « terza pastorale in ordine di tempo » (perchè?), ma non disse di che anno sia. Sebbene nell'evoluzione della pastorale rappresenti lo stesso momento che l'*Aretusa,* pure la ritengo a questa posteriore e da lei derivata. Tenne forse lo stesso parere il Carducci, che ne giudicò « la favola... press'a poco quella dell'*Aretusa* rivoltata e duplicata », com'è di fatto. Molto affini gli elementi costitutivi; vi riappare perfino il proposito degli innamorati di « andare a precipitarsi giù dal monte Liceo » (a. V, sc. 6a). Sfondo, la caccia. Si accresce, è vero, nella *Galatea* l'elemento comico dell'*Aretusa* (s'aggiunge il meraviglioso, a. V, sc. 3a) tuttavia non possiamo ritenerle, come fece il Carducci « commedie a intreccio e agnizione, con nomi pastorali », mentre sono pastorali con preponderante elemento comico.

[2] *Lo Sfortunato* favola di M. Agostino Argenti nobile ferrarese, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, MDLXVIII.

[3] La caccia, le tre azioni a lieto fine, pastori comici altercanti fra loro, contrasti di ninfe ritrose e pastori innamorati, inganni (cfr. *Filena*), confidenze e promesse d'aiuto, minacce di suicidio, agnizione finale, lodi e vituperi ad amore, ecc.

le parole del satiro nell'*Am.*;[1] molti pensieri spicci si rassomigliano;[2] e fino il giochetto sul nome di Silvia può il Tasso aver

[1] A. II, sc. 3ª, p. 56:

« Ne meno son sì brutto... ».

Ma non vuolsi tacere che questo spunto ricorre qua e là nella bucolica del rinascimento. In un'egloga di Fr. Denaglia (1563):

« *Niger, non tam deformis imago*
In fragili simulata vitro, ni fallit, et undis »

(Bononiae, Ex typographia Ioannis Rubei, p. 171).

[2] Si vedano questi versi: *Sfort.*, a. I, sc. 2ª:

« Amor... non puoi
pascer se non di pianto i servi tuoi »;

Am., a. I, sc. 2ª:

« ...il crudo amor di lagrime si pasce ».

Sfort., a. I, sc. 3ª:

« E resa immedicabile la piaga »;

Am., Prologo:

« E così immedicabili le piaghe »;

A. II, sc. 1ª:

« Far cupa e immedicabile ferita ».

Sfort., a. V, sc. 1ª:

« Morir desio,
Per le man del crudel, che poi contenta

« In parte andrò fra le dannate genti.

Am., a. IV, sc. 2ª:

« Sarò per opra tua
Sua compagna all'inferno ».

Sfort., a. V, sc. 3ª:

« A Dio, monti, a Dio, boschi, e selve a Dio,
Vi lascio fiumi, fonti, prati e rivi ».

Am., a. IV, sc. 2ª:

« ...A Dio pastori,
piagge a Dio; a Dio selve e fiumi a Dio ».

E lascio molti luoghi analoghi, là dove i due autori ricordano il virgiliano *ante leves ergo pascentur in ethere cervi*; dove nominano la tigre irvana, dove Silvio parla a Jacinto (a. III, sc. 4ª) come Tirsi ad Aminta (a. I, sc. 2ª), dove si deplora la crudeltà dell'amante (*Sfort.*, a. III, sc. 1ª), ecc.

imitato dall' Argenti.[1] Tuttavia lo *Sfortunato*, ascoltato prima (1567), poi letto (1568) dal Tasso, non trasmise all'*Am.* più che non le avesse dato l'*Aretusa.*

Di nessun'altra pastorale ci resta a parlare, che precedesse quella del Tasso;[2] onde noi ci affrettiamo senz'altro a segnalare quel tanto che il poeta sembra deducesse dal *Corn.* dello Scardova, avvertendo innanzi tutto, che nel mettere a riscontro il *Corn.* e l'*Am.*, noi paragoniamo uno zibaldone farraginoso

[1] A. III, sc 2ª, p. 75:

> « Ah *Silvio Silvio*, ben ti fu quel nome
> Posto per farmi certa che dovevi
> Esser contro di me sempre *selvaggio* ».

Un identico motivo, neppur questo notato dai commentatori, nel *Sacrificio pastorale* del FIRENZUOLA (*Le Rime,* in Fiorenza, MDXLIX, p. 93 v):

> « *Silvio*, tu ch'ardi in amorosa fiamma
> Com'in *selva selvaggia*
> Deh che pietà di voi pur' al fine haggia ».

Colgo l'occasione per dire che questo *Sacr.,* amplificazione della preghiera a Pale nella III prosa dell'*Arcadia* (CARDUCCI, *Opere*, XV, 409), ancorchè del 1549, rimane una semplice egloga, e si colora un po' di burlesco.

[2] Il mio amico Alberto Gregorini opinò che anteriore all'*Aminta* fosse la *Theonemia* di MARCO MONTANO da Urbino, ma ormai è dimostrato (cfr. E. PROTO, in *Rass. crit. d. lett. it.,* X, 30-41), e altre buone ragioni si potrebbero addurre a conferma, che invece è posteriore e rientra fra le imitazioni del Tasso. Il SOLERTI (*I discorsi*, ecc. pp. 127-128 n.) ricorda una *Ecloga pastorale* intitolata *Aminta* di GIO. FRANCESCO PERANDA (Venezia, 1552) la quale, avendo due soli personaggi, poco può avere di comune con una pastorale come l'*Am.;* ricorda anche *L'Amor cortese,* commedia pastorale di SCIPIONE DIONIGIO di Fano (Fano, Moscardo, 1570), che non m'è riuscito di rintracciare, ma credo che la storia della pastorale s'avvantaggerebbe assai poco pel rinvenimento di esse. Della *Calisto* del GROTO (1561) serbataci solo nel rifacimento (cfr. CARRARA, 344), è inutile parlare. Ho rintracciata, invece, *La Cangenia* tragicomedia di BELTRAMO POGGI (in Fiorenza appresso i Giunti, MDLXI, dedicata a D. Francesco de Medici principe di Fiorenza e di Siena, di pp. 70) che, contrariamente alle altrui previsioni, non contiene nulla di pastorale. Giustamente s'intitola tragicomedia, chè della tragedia ha i personaggi gravi (primo fra tutti Scipione africano), le sentenze, la morale, il contegno; della commedia alcuni personaggi, qualche episodio, la soluzione lieta, ecc. *La Cangenia*, sebbene deturpata dal sentenziare dialogico, dai giuochi di parole, dal moraleggiare continuo, merita una menzione nella storia della drammatica cinquecentesca, ma non proprio in quella della pastorale. Ad ogni modo è del '63, anteriore quindi allo *Sfortunato* e anche al l'*Aretusa;* di un tempo in cui gli scrittori drammatici si mettevano per vie diverse dalle solite, per desiderio di novità.

con un capolavoro, zibaldone che il Tasso utilizzò come avrebbe fatto di uno scenario della commedia dell'arte; e che delle tre azioni del *Corn.*, solo una, la principale, egli tenne di mira; le altre utilizzò solo sporadicamente. Se in alcun luogo pertanto i riscontri riuscissero poco evidenti, si miri entro col senno, più entro delle parole e delle forme, al nucleo del pensiero, diversamente colorito e svolto nei due scrittori.[1]

II.

Atto I. Fra il primo atto del *Corn.* e il primo dell'*Am.* sembra che corra un intimo rapporto logico. Come nel *Corn.* appare diviso in due parti distinte: la prima, una tenzone a soliloqui fra Sperchio ed Argo, su tema d'amore, di donne, di età antiche e nuove; la seconda, tutta lamenti e confidenze amorose fra Meliseo e Dameta e il saggio Cloneo; così nell'*Am.*: nella prima, Dafne arieggia i pensieri di Argo, Silvia quelli di Sperchio; nella seconda Aminta prende il luogo di Meliseo e Dameta, Tirsi quello di Cloneo. Quanto poi allo svolgimento, la prima del Tasso arieggia scene analoghe dell'*Aretusa* e dello *Sfortunato*,[2] la seconda, tranne alcuni episodi e la parte biografica (vv. 215-318), che ora si capisce meglio come non figurasse nella prima edizione,[3] ormeggia le due scene ultime del *Corn.* Tacendo della

[1] Quasi a conclusione di questo capitolo e a preparazione del seguente, indichiamo la cronologia, non sempre certa, di quelle opere conosciute, le quali più o meno direttamente concorsero allo svolgimento della pastorale dal 1538 al 1573. Casalio, *Amaranta*, 1538; Giraldi, *Egle*, 1545; Caccia, *Erbusto* e *Filena*, 1546; Scardova, *Cornacchione*, 1546-1549 (?); Epicuro, *Mirzia*, 1547; Calmo, *Egloghe*, 1552; Beccari, *Sacrificio*, 1554, *Dafne*, (?); Braida, *Commedia*, 1556; Lolli, *Aretusa*, 1563, *Galatea*, (?); Giraldi, *Frammento*, 1565 (?), Argenti, *Sfortunato*, 1567; Tasso, *Aminta*, 1573. Il Carrara, la cui competenza in materia è senza dubbio grandissima, ci perdonerà se manteniamo la distribuzione cronologica piuttosto che la regionale, convinti che certe barriere, non solo non impedissero lo scambio delle opere letterarie, quelle, intendiamo, che meritano questo nome, ma, in certo modo, lo favorissero, dando speranza alle cornacchie pavoneggiantesi di non essere così presto e malamente spennate.

[2] V. pp. 938-940. Qualche cosa di analogo alle due prime scene del *Corn.*, forse, nell'*ecloga pastorale* di Luca di Lorenzo (1530), se interpetro a dovere le parole del Carducci (*Opere*, XV, 406-408).

[3] V. p. 965.

prima parte (soliloqui di Sperchio e di Argo [1]) non trascurata dal Tasso,[2] confrontiamo subito la seconda, avvertendo, che Meliseo e Dameta nel *Corn.*, innamorati in egual modo e con sorte uguale, figurano come un sol uomo, e Lidia e Orithia, per la stessa ragione, come una ninfa sola;[3] i pensieri di quelli, pertanto, sono adunati nel solo Aminta, di queste, nella sola Silvia.

Del tutto analoghi in queste scene dei due drammi, i personaggi, i motivi, il processo. Nel *Corn.* Meliseo e Dameta vengon traendo amorosi lamenti, intrecciando alle querele, alte lodi alle loro ninfe e i dolci ricordi della loro passione. Mentre si confidano a vicenda, sopravviene Cloneo, che si sforza di consolarli, si associa loro nel vituperare amore e le donne, finchè, da loro pregato, prende sopra di sè la cura di condur le cose a buon porto.

Nella pastorale del Tasso, Aminta viene innanzi lamentandosi, secondato in prima da Tirsi, narra poi, da Tirsi richiesto, la storia del suo amore, ed è in ultimo, dietro sua preghiera, da Tirsi rassicurato, con la promessa di far sì che tutto riesca a buon fine.

Pongo a confronto alcuni motivi particolari, avvertendo che tutta la prima parte della scena tassesca, fin là dove comincia il racconto di Aminta, trova riscontro, quasi verso per verso, nelle parole del *Corn.*

Presentimento di morte vicina, e minaccia di suicidio. Dameta, nel *Corn.*: « Desidero di morire, perchè la vita annoia chi

[1] Sono due scene; ma possono parere prologhi, v. p. 961 segg.

[2] La utilizzò pel monologo del satiro (v. p. 948 segg.) e per l'epilogo (v. p. 961-962). E non so levarmi di testa che il mirabile inno che Dafne scioglie all'amore di tutte le cose (vv. 122 segg.) non abbia rispondenza con queste parole del *Corn.* (c. 32 r): « Amore [per cui « si lungamente rimane diritta la gran macchina del mondo »] alza gli animi mortali da le cose basse al cielo et... ci riempie di pensieri soavi et alti... Ciascuna cosa creata vive in amore. Gli augelli et li pesci con eterno contento abbracciano amore. O dolcissimo amore, vero refrigerio delle menti humane, et unico restauro et sollazzo di nostri cuori, senza te che saremmo noi? Et che sarebbero questi monti et queste campagne?... Amore, se pur alle fiate ci fa sentire qualchi flagelluzzi, ci fa poi nel fin gustar tante dolcezze et piaceri così perfetti... » (c. 32 r-v).

In queste parole c'è tutto lo spirito che in quelle di Dafne, sembrate al Carducci in relazione con un passo dell'*Egle*. V. p. 935. Ometto qualche altro possibile confronto.

[3] È curioso a notare che in una pastorale posteriore all'*Aminta* (CARRARA, 351) si rinnovi una finzione analoga.

mal uive, et chi mena gli anni suoi in doglie et in pianti » (c. 34 r); Meliseo: « Se il cielo non mi porge altro ristoro, conuerrà che per estremo ardore l'anima trista riponga il gravoso fascio, et lascia[1] in terra la troppo penosa salma » (c. 32 v); ed anche: « Amore uago del mio morire imperiosamente mi sforza... tal che pieno di speranza chiamo la morte in mia aita » (c. 32 r).[2]

Aminta:

> « Il misero non puote a la sua morte
> Indugio sostener di lungo tempo » (vv. 29-30);
> « . . . Amor satollo è del mio pianto omai;
> E solo ha sete del mio sangue; e tosto
> Voglio ch'egli e quest'empia il sangue mio
> Bevan con gli occhi » (vv. 16-18);
> « Io sono omai sì presso a la mia morte » (v. 46);
> « Mi resta sol che per placarla io muoia,
> E morrò volentier (vv. 195-196).[3]

Invettive contro amore. Nel *Corn.*, Dameta: « Ahimè troppo sei crudel amore, troppo sono acerbi e tuoi frutti, troppo lunga è la tua guerra... » (c. 33 r); « o crudelissimo amore... » (c. 33 v); Cloneo: « Amor più maligno spirito che si troui nella tartarea foce, o più velenoso serpe, che si scorga ne' boschi Hircani, ti sciuga il sangue, ti lima la carne, et fa che mai non senti triegua ai tuoi lunghi martiri » (c. 34 v); « perfido... ingiusto et crudo Amor più amaro che 'l felle et sordo che l spide (*l.* aspide), et più crudel che 'l tigre o l'orso... » (c. 35 r).

Nell'*Am.*, Tirsi:

> « Pasce l'agna l'erbette, il lupo l'agne;
> Ma il crudo amor di lagrime si pasce,
> Nè se ne mostra mai satollo » (vv. 13-15);

Aminta:

> « . . . . Ahi lasso!
> Ch'amor satollo è del mio pianto omai ... ».

con quel ch'è stato riferito qui sopra.

Mobilità di donna. Nel *Corn.*, Cloneo: « Non è sotto l'ampio uelo del cielo cosa più instabile della donna, ne si trova.....

[1] É un congiuntivo; v. p. 479 n.

[2] Con parole analoghe formuleranno gli stessi propositi Lidia (c. 43r) e Orithia (cc. 37r, 38r).

[3] Il proposito di suicidio in tante pastorali (*Cecaria*, *Due pellegrini*, *Amaranta*, *Aretusa*, *Sfortunato*, ecc.), e, manco a dirlo, in tante commedie.

cosa che sia di lei più mutabile » (c. 35 r), « per te crudele e mobil donna » (c. 35 v).

Nell'*Am.*, Tirsi:

> « . . . . . In breve spazio
> s'adira e in breve spazio anco si placa
> Femina,[1] cosa mobil per natura
> Più che fraschetta al vento e più che cima
> Di pieghevole spica » (vv. 31-35).[2]

Crudeltà di donna. Nel *Corn.*, Dameta: « Amor m'ha dato in preda ad una troppo cruda bellezza, et la mia donna è cinta d'una souerchieuolmente ostinata uoglia » (c. 33v); Meliseo: « La mia donna, più fugitiva che cerva, serra nel suo petto un cuore così selvaggio... », e lamenta la « di lei crudelissima durezza » (c. 33 v). E Aminta:

> « . . . Non ho visto mai
> Nè spero di vedere
> Compassïon ne la crudele e bella,
> che non so s'io mi chiami o donna o fera » (vv. 5-8).

Bellezza della donna amata. Nel *Corn.*, Meliseo: « Lidia mia... con la sua beltà adorna le campagne et i colli » (c. 34 r), più innanzi, c. 41 v, Dameta: « Orithia,... splendor de quante ninfe habitaro mai per queste selue et per questi colli »); e Aminta, con la stessa imagine, dice che Silvia è « onor de le selve ardor de l'alme » (v. 72).

Sfogo dell'innamorato non corrisposto alle cose inanimate. Nel *Corn.*, Dameta: « Poi ch'amore..., conto i miei danni non sol a gli huomini, ma ai colli, alle selve ed ai prati... » (c. 34 v); e poco prima ha detto che le sue parole « potrebbono muouere i monti e fermar i fiumi » (c. 33 r). Meliseo: « [Amore] mi fa giorni et notti chiamar il bel nome di Lidia... ond'ella risuona per le spilonche, et per le caue grotte » (c. 35 r).[3]

[1] Nel *Corn.:* « Dentro di cuori e de i petti de gli amanti leali et veri non può indugiarsi la ira » (c. 47 v).

[2] Anche questo è motivo solito. Lasciando fuori il misogenismo antico e medievale, e restringendomi alla letteratura pastorale, trovo un accenno nell'*Arcadia* (ecl. VIII) che già ricordammo (v. p. 929) uno nell'*Orfeo* del Poliziano (*actus ultimus*), più d'uno nell'*Egle* (a. IV, sc. 1 e 3), nella *Mirzia* (a. II, sc. 5a; a. III, sc. 2a; a. I, sc. 3a), nello *Sfortunato* e altrove.

[3] E più innanzi (c. 38 r): « Non è lupo o altro animale in questi boschi o in quelle valli. N'augello si vede in questi secchi rami a quali non increscano i miei danni troppo palesi, et troppo amari ».

E Aminta:

« Ho visto al pianto mio
Risponder per pietate i sassi e l'onde,
E sospirar le fronde
Ho visto al pianto mio » (vv. 1-4);

e più oltre:

« . . . . . Io son contento
. . . dir ciò che le selve e i monti
E i fiumi sanno, e gli uomini non sanno » (vv. 43-45).[1]

Rivelazione dell'amoroso segreto. Nel *Corn.*, Dameta a Meliseo: « Se desideri che la passione..., dimmi qual cagione ti sprona a lamentarti » (c. 33 r); e nell'*Am.*, Tirsi:

« . . . . . Ti prego,
Fa ch'io sappia più a dentro de la tua
Dura condizione e de l'amore » (vv. 35-37);

e più innanzi:

« . . . . . or ti confida,
Ch'a me dà il cuor di far ch'ella t'ascolti » (vv. 7-8).

La storia d'amore. Nello stesso confidente colloquio, Meliseo rievoca, con calde parole, il primo e più dolce ricordo del suo innamoramento: « L'altiera Lidia essendo là (la prima volta ch'io la vidi) assisa sull'erba fresca, et su i fiori vermigli, bianchi, azzurri et gialli, et tessendo alle sue belle chiome d'oro una corona de fronde et di ligustri, et de pallide viole, cantando movea le labra sì soavemente, ch'io divenni quasi un sasso, et in un medesimo tempo fu (*sic*) lieto e tremai. La onde fatto muttolo et legato da quella bellezza... stava mirando, et giudicai, che sì come nel vago apparir del giorno la vermiglia rosa si mostra al cielo bella et ridente, così costei, mostrando il leggiadro viso, mostri ogni gratia... » (c. 34 r).

In pari modo narra Aminta il suo idillio, che s'intreccia con la mirabile novella del bacio: narra il primo inconscio suo entrar nell'amore, le prime gioie, i primi tormenti, indi balza al più dolce ricordo:

[1] Simili confidenze al mondo esteriore nella *Cecaria,* nei *Due pellegrini*, nella *Silvia* di Fileno Addiacciato (CARDUCCI, *Opere*, XV, 412), nella *Filena* del Caccia (CARDUCCI, *Opere*, XV, 415), e in altre opere più o meno pastorali.

« A l'ombra d'un bel faggio Silvia e Filli
sedean un giorno ... »;
« Io che sino a quel punto altro non volsi
Che 'l soave splendor de gli occhi belli
E le dolci parole . . . .
Allor sentii nel cor novo desire ... ». [1]

Poco appresso, Aminta, trascinato dall'onda delle rimembranze, narra di quando rivelò a Silvia il suo affetto:

« . . . . . Una volta
che in cerchio sedevam ninfe e pastori...
— Silvia, le dissi, io per te ardo, e certo
Morrò, se non m'aiti. — A quel parlare
Chinò ella il bel volto, e fuor le venne
Un improvviso insolito rossore
Che diede segno di vergogna e d'ira:
Nè ebbi altra risposta che un silenzio,
Un silenzio turbato e pien di dure
Minaccie. Indi si tolse, e più non volle
Nè vedermi, nè udirmi . . . . . ».

In altro luogo del *Corn.* (a. IV, sc. IV, c. 48 r) si leggeva una scenetta analoga, materiata di elementi molto affini: « La pastorella mia... si mise a ragionare meco. A questo mio dolce bene fu tanto nimica la fortuna, che volse ch'essa mia donna, amata da me quanto l'istessa vita, spinta da certe mie parole se ne fuggisse da me tutta sdegnosa e turbata ».[2]

Altri riscontri potrei istituire, che ometto, saltando senz'altro alla chiusa dell'atto analoga nei due drammi.

Meliseo: « La uirtuosa riuerenza d'e tuoi anni ci assicura che per te si trouerà anchora rimedio a nostri mali ».

Cloneo: « Andate, che io... prego il santissimo Pane che v'aiuti et indirizzi i vostri passi « (c. 35 v).

Anzi in altro luogo è ripetuto lo stesso motivo, dalle stesse persone, allo stesso fine. Dice Meliseo: « Va e non ti scordare i casi nostri »; e Cloneo conferma: « Non dubitate. Lasciate a me questa cura » (c. 47 r).[3] Proprio così nell'*Aminta:*

[1] Così nell'episodio di Achille Tazio, imitato dal Tasso (v. p. 964) come nel *Corn.*, la giovinetta è imaginata in atto di cantare; non così nell'*Am.*

[2] Frequente il caso che una ninfa si turbi e fugga alla prima rivelazione dell'amore: si vedano la pr. VIII dell'*Arcadia*, la *Cecaria* (ed. PALMARINI, p. 55), la *Mirzia* (a. I, sc. 4), l'*Aretusa* (a. IV, sc. ultima), ecc.

[3] Con parole analoghe Cloneo (sempre lui!) licenzia la ninfa Orithia che gli si è confidata: « Hora partiti, che io priego il cielo che tronchi la strada a toi gravi affanni » (c. 38v).

Aminta:

« . . . . . A te dunque rimetto
La cura di mia vita ».

Tirsi:

« Io n'avrò cura » (vv. 322-323).

Atto II. Di quest'atto del *Corn.*, occupato quasi intero da Summonzio e da Orithia, quello escluso, questa trasformata nell'*Am.*, qui non s'avvertono (ed è ben naturale) somiglianze, se non forse nella scena 3ª, ove Orithia si lamenta del suo amore che crede non corrisposto. Si notano, tuttavia, riscontri particolari fra quest'atto dell'*Am.*, e altre parti del *Corn.*

Nella scena 1ª dell'*Am.*, monologa il satiro. I satiri abbondano così nella drammatica pastorale da esserne reputati « uno degli elementi necessari[1] », onde nulla gioverebbe al proposito nostro il ritrovarne uno nell'*Am.*, ove rimane anonimo, e uno nel *Corn.*, ove prende il nome di Sperchio; ma giova il rilevare che i satiri dei due drammi si rassomigliano. In ambedue (come nel *Sacrificio*) il satiro è uno; nel *Corn.* prelude all'atto I, nell'*Am.* al II, con un soliloqio che suona, qui e là, come un lamento un cotal poco moraleggiante. Vero è che nel *Corn.* il satiro non prende parte attiva al dramma, e non appare commosso da una determinata passione, mentre nell'*Am.*, perdutamente innamorato di Silvia, dà luogo alla scena, non rappresentata, ma narrata, della fonte (a. III, sc. 1ª);[2] ma è anche vero che nei due drammi il satiro è « rappresentato com'episodio »[3], e che quello dell'*Am.* si veste di brandelli del *Corn.* Non nego che il tassesco abbia qualche somiglianza, negli *atti*, con quello del *Sacrificio*,[4] ma ciò non toglie l'abbia, nelle *parole*, col *Corn.*, che il Beccari può aver conosciuto. Già, se io ben vedo, il Silvano dell'*Egle*, lo Sperchio del *Corn.*, il satiro del *Sacrificio* e quello dell'*Aminta* formano una sola genealogia.

Stabiliamo qualche confronto. Dice Sperchio: « Adesso ci bisogna usar reti, inganni et arti. Et ci conuiene, che nascosti tra le più dense frondi facciamo souente delle ninfe quella ra-

[1] Carducci, *Opere*, XV, 356; Menagio, *Osservazioni*, 220-224.

[2] U. Cessi (in *Giorn. st. d. l. it.*, XXXVII, 181) afferma che nell'*Am.* il satiro « non fa nulla che ritardi, od affretti o complichi l'azione », ma egli dimentica questa scena, la conseguente fuga di Silvia, e tutto ciò che ne deriva.

[3] Menagio, *Osservazioni*, 222.

[4] V. p. 963.

pina che mentre dormono i cani sogliono fare i lupi dell'erranti pecorelle » (c. 31 r). Or tutti sanno che il satiro dell'*Aminta* si propone (a. II, sc. 1a) (e lo mette in effetto, a. III, sc. 1a) di *rapire quel che Silvia gli niega, di appiattarsi tra i cespugli e gli arbusti,* di fare insomma, nel caso determinato, ciò che quello del *Corn.* proponeva, così, in generale. Sperchio, annunziato che Amore fa piangere indarno tanti pastori, deplora « le scelerate pruoue le quali sa far amore crudelissimo re » (c. 31 v); e il satiro dell'*Am.* dell'amore deplora:

> « . . . Fa tanto grandi e sì mortali
> E cosi immedicabili le piaghe » (vv. 9-10).

Sperchio prosegue: « Contra di me potrebbesi dire, che essendo io satiro, brutto et lontano dalla bellezza, non posso essere amato, ne mirato con diritto occhio dalle uaghe et belle pastorelle, et io dico, che chi pone la speme nella beltà intaglia la sua fama non nel marmo, ne in Adamante, ma sì in uietro, o in altra cosa frale ». E il satiro dell'*Am.* svolge bellamente il motivo così:

> « . . . . . Non son io
> Da disprezzar, se ben me stesso vidi
> Nel liquido del mar. . . . . . .
> Questa mia faccia di color sanguigno,
> Queste mie spalle larghe, e queste braccia
> Torose e nerborute, e questo petto
> Setoso, e queste mie vellute cosce
> Son di virilità, di robustezza
> Indizio . . . .
> Non son io brutto, no . . . . . . » (vv. 35-54).

Lasciamo che questo satiro dell'*Aminta*, così accorto ragionatore, prosegua il suo discorso:

> « Non sono io brutto, no; nè tu mi sprezzi
> Perchè sì fatto sia, ma solamente
> Perchè povero sono. Ahi, che le ville
> Seguon l'esempio de le gran cittadi!
> E veramente il secol d'*oro* è questo,
> Poichè sol vince l'*oro* e regna l'*oro* » (vv. 54-59).

e via di questo passo per molti versi ancora.

Ma già quel mattacchione di Summonzio, tra il serio e il faceto, aveva domandato nel *Corn.* (c. 51 r): « Sai, che cosa ci vuole ad haver l'amor delle donne? »; ed aveva risposto: » Il danaio, la moneta, fratel mio. Bisogna esser riccho, bisogna esser

riccho, te 'l uo pur dir tre uolte, bisogna esser riccho, chi uuol essere amato da le donne. .... chi le uuole, bisogna ch'abbia della roba, et che non sia pouero, come son io ».[1]

E via pur qui di questo passo per altre righe ancora. Aggiunge il satiro tassesco:

> « Celan le selve angui, leoni ed orsi,
> Dentro il lor verde; e tu dentro al bel petto
> Nascondi odio, disdegno ed impietate,
> Fere peggior ch'angui, leoni ed orsi;
> Chè si placano quei, questi placarsi
> Non possono per priego nè per dono » (vv. 17-22).

Nel *Corn.* in altro luogo (c. 38 r): « Non è lupo o altro animale in questi boschi o in quelle valli, n'augello si vede in questi verdi o in quei secchi rami a quali non increscano i miei danni... sol amor uago del mio languire si ride di me ».[2]

E giacchè siamo su i satiri, piacemi ravvicinare alcune parole di Sperchio ad altre del I coro dell'*Am.* Lamenta Sperchio: « Erano le ninfe de' passati tempi ignude d'orgoglio..... mai non furono ritrose a suoi serui..... Ne gli anni *della bella età dell'oro* le ninfe ueniano a noi con sciolte uolontà e con animi liberi. Et noi stauamo con quelle sotto l'ombra de pini et degli abeti, et lieti indicibilmente passauamo i giorni e le notti in canto, in riso, in giuoco et in festa » (c. 31 r); e prosegue a lumeggiare il contrasto fra i tempi antichi e i moderni. Anche il Tasso loda « *la bella età de l'oro* », non per la spontanea fecondità della terra, ma proprio per la libertà dell'amore, che a una sola legge obbediva: « s'ei piace, ei lice »; e, più precisamente:

> « Allor tra fiori e linfe
> Traean dolci carole
> Gli amoretti senz'archi e senza faci;
> Sedean pastori e ninfe
> Meschiando a le parole

[1] Nessuna meraviglia che al satiro desse qualche filo il villano, Summonzio, chè l'uno e l'altro rappresenta, nel più dei drammi ove ha luogo, la rozza sensualità. Cfr. Rossi, *B. Guarini*, 175 n., e *Giorn. st. d. l. ital.*, XXXI, 114. Il danaro, strumento d'amore, è motivo tutt'altro che ignoto alla poesia bucolica.

[2] In altro luogo del *Corn.:* « Se pensi qual sia la tua vita, conoscerai esser lei come un prato nella cui vaghezza il maladetto serpente, chiamato amore, sta nascosto tra l'herbe e i fiori... » (c. 35 r).

Vezzi e susurri, ed ai susurri i baci
Strettamente tenaci;
La verginella ignude
Scopria le fresche rose
Ch'or tien nel velo ascose,
E le poma de 'l petto acerbe e crude;
E spesso in fiume o in lago
Scherzar si vide con l'amata il vago ».
(Coro dell'a. I).[1]

Quando avremo, in ultimo, rilevato, che gli sproloqui dei due satiri sono una deplorazione del loro stato presente, saremo in diritto di credere che al satiro dell'*Am.* abbia forniti brandelli a rimpannucciarsi il monologo di Sperchio e altri luoghi del *Corn.*

Nella scena 2ª dell'*Am.*, quasi tutta autobiografica, colgo solo una somiglianza. Dice Dafne sentenziosamente nell'*Am.*:

« Or non sai tu com'è fatta la donna?
Fugge, e fuggendo vuol ch'altri la giunga,
Niega e niegando vuol ch'altri si toglia;
Pugna, e pugnando vuol ch'altri la vinca » (vv. 89-92).

Aveva sentenziato prima Cloneo nel *Corn.* (c. 35 v): « Beato... colui che punto non cura la donna. Perchè ella segue chi la fugge, et sol ama, stima, honora et apprezza chi ha in odio lei ». In altro luogo dello stesso *Corn.* Lidia si accorda con Orithia di usar proprio la stessa tattica con i loro innamorati (cc. 48 v, 49 r).[2]

Nella scena 3ª dell'*Am.*, che prepara l'atto seguente, Tirsi

[1] Sospettò timidamente il FONTANINI (*L'Aminta difeso*, 135) che di questo coro l'argomento fosse preso dalla elegia 3ª del l. I di L. Alamanni (cfr. *Opere toscane*, Venezia, Giunta, 1542, pp. 9-13, e specialmente la p. 12), ma la somiglianza è molto discutibile. Si sa, d'altronde, che le lodi all'età dell'oro nei poeti sono un luogo comune. Lasciamo Virgilio, Ovidio e Tibullo (a una cui elegia, terza del l. II, si è tribuito valore di fonte di questo coro); ne toccano il Poliziano (*Giostra,* I, 21), il Sannazaro (*Arcadia*, ecl. III), il Bembo (*Stanze*), il Tansillo (*Vendemmiatore*), il Lollio (*Aretusa*), il Giraldi (*Egle* nel principio e nel sonetto finale), l'Argenti (*Sfortunato,* prologo), il Guarini (*Pastor fido,* prologo), ecc. Gabriele Zinano nel coro terzo delle sue *Meraviglie d'amore* (Venezia, 1627) riprende le rime di questo coro, come aveva fatto il Guarini, ma esponendo pensieri contrari. Cfr. CROCIONI, *La drammatica a Reggio durante il Rinascimenio*, cap. VII.

[2] Ma si sa che questo è vecchio insegnamento dell'arte amatoria, ripetuto a sazietà in Ovidio, in Virgilio, in Tibullo, che i poeti pastorali non avevano appreso invano. Nella *Mirzia* l'oracolo predice a Trebazio che fuggendo la donna amata sarà da questa seguito.

consiglia Aminta di andare al fonte, ove troverà Silvia e le potrà parlare, come un minuto prima (sc. 2ª, vv. 205-207) ha consigliata Dafne di condurre Silvia al fonte, e che « cerchi d'intenerirla ». Aminta, pur desiderando l'incontro, non osa, esita e si schermisce; poi « dubbio ed incerto, Mosso non dal suo cor ma sol dal... stimolare importuno » di Tirsi,[1] si avvia dove questi lo guida. Analogamente nel *Corn.* (c. 41 v-42 r) Silvaggio incuora Dameta a cercar modo di trovarsi con la sua Orithia, cui confesserebbe i suoi ardori, e forse, intenerendola, n'otterrebbe mercè. « Con questi ragionamenti forse potresti humigliare a costei il cuore, et uenire a pro de' tuoi desideri » (c. 42 r). Dameta, come Aminta, benchè smanioso, rimane irresoluto: « Io perdo la speranza, et di ciò tutto dubbioso pauento, et rimanendo in forse, tremo nel mezzo de' miei desii ardenti » (c. 42 r); in ultimo parte, ragionando della sua disgrazia.

Analoga è qui la funzione di Tirsi e Silvaggio, di Aminta e Dameta; analogo il consiglio e lo scopo; analogo anche qualche pensiero; ma la rispondenza può rendersi chiara più in grazia delle altre rassomiglianze fra i due drammi, che dalla scarsa perspicuità dei riscontri.

Atti III e IV. Consideriamo uniti questi due atti, per non dividere ciò che è solidamente collegato: essi hanno nei due drammi somiglianze notevolissime. Vi predominano due motivi fondamentali: la caccia e il falso annunzio di morte.

La caccia, sebbene variamente rappresentata, in ambedue i drammi dà motivo al rivolgimento dell'azione. In quello dello Scardova, deliberata lì per lì e condotta da pastori, è trattata direttamente, e si stende per i due atti; nell'*Am.*, condotta da ninfe, s'intravvede quasi come di scorcio, in prospettiva, e sebbene « ordinata » già nel I atto, solo qui consegue la sua rappresentazione agli scopi del dramma. Proprio durante la caccia si verifica l'episodio che fa temere della morte di Silvia, il quale prepara l'altro, capitale, della supposta morte di Aminta.

Il falso annunzio di morte nel *Corn.* è dato, nella scena ultima dell'atto IV, in modo indiziario, per congettura. Nè poteva darsi altrimenti, essendo la morte non vera.

Questa indiziaria supposizione, indi a poco smentita dai fatti, non può negarsi che sia molto complessa e capace di largo svolgimento e di notevole effetto scenico.

[1] A. III, sc. 1ª, vv. 40-42.

Mentre nel *Corn.* essa dà materia a due sole scene,[1] nell'*Am.* muove ben quattro scene (cioè gli atti III e IV) ripetendosi poco modificata, a scapito della originalità del dramma, ben quattro volte: in una è annunziata la non vera morte di Silvia, per bocca di Nerina (a. III. sc. 2ª); nelle altre la non vera morte di Aminta, per bocca, prima di Tirsi (a. III, sc. 1ª), poi di Dafne (a. IV, sc. 1ª), in ultimo di Ergasto (a. IV, sc. 2ª). Naturalmente quest'ultima, che prepara e precede immediatamente la *rivoluzione* del dramma, è la più complessa e sviluppata, ed ha più cospicui contatti con quella del *Corn.;* ma alcuni elementi onde questa risulta si sorprendono a riaffacciarsi, ora l'uno, ora l'altro, in tutt'e quattro le analoghe scene dell'*Aminta*.

Nell'un dramma e nell'altro quella scena (che nel *Corn.*, ove le scene sono più numerose e più brevi, è divisa in due) trovasi nella fine dell'atto quarto, a preparazione della catastrofe, che si verifica nel quinto. In ambedue la notizia ferale vien partecipata quasi involontariamente, indirettamente, con le lamentazioni del nunzio, che si presenta gridando e piangendo,[2] e solo quando n'è richiesto, la spiattella con aperte parole. Altro riscontro notevole: in ambedue quelle scene la terribile notizia è appresa, prima d'ogni altro, dalle rispettive innamorate: Silvia nell'*Am.*, Lidia e Orithia nel *Corn.* Veda ora da sè il lettore, e ricordi che nel *Corn.* la notizia è portata (ne vedremo presto il perchè) da Summonzio, il villano rustico e scettico, che serba un poco anche qui il suo fare burlesco.

Corn.	*Am.*
SUM. O Dio siamo morti, siamo disfatti, siamo sotterra. O mondo priuo d'ogni bene... O mondo pieno d'ogni male e pieno d'ogni affanno...	ERG. Io ho sì pieno il petto di pietate E sì pieno d'orror, che non rimiro] Nè odo alcuna rosa, ond'io mi volga], La qual non mi spaventi e non m'affanni].

[1] Una, la fondamentale, cioè la penultima dell'a. IV; ma a questa si riannodano l'ultima di quell'atto, e la 4ª e l'8ª dell'a. V, che ne sono la continuazione.

[2] Questo modo di annunziare una sventura è comune ai poeti pastorali, ai comici e ai tragici. Ricordo due esempi, che qui possono valere per tutti: la *Canace*, dove Macareo apprende la morte della sorella (luogo affine a questo del Tasso), e il *Pastor fido* (a. IV, scª. 3ª, e a. V, scª. 2ª).

Li. Che può hauer costui?... Che hai Summonzio?	Coro. Or, ch'apporta costui, Ch'è si turbato in vista ed in favella?].
Sum. Male, male, mala nuoua ui porto, malissima nuoua ho da dirui... [1] Aime ui porto pur la mala nuoua. Ahi Dio Meliseo e Dameta sono morti.	Erg. Porto l'aspra novella De la morte d'Aminta.
Li. Che dì tu? oime.	Sil. Ohimè! che dice?
. . . .	
Or. Oimè egli è morta la più bella coppia, et la più honorata, che mai creasse il cielo et che mai premesse la terra.	Erg. Il più nobil pastor di queste selve] Che fu così gentil così leggiadro Così caro a le ninfe ed a le Muse]. [2]

Poco prima Orithia aveva chiesto a Summonzio: « Oimè, dì il uero »; e il coro chiede nell'*Am.:* « Contane, prego, il tutto »; e, subito dopo, Silvia: « Or tu di lui Non mi sii dunque scarso» ... Allora Summonzio fa il tragico racconto, nel *Corn.;* e lo stesso fa nell'*Am.* Ergasto. Seguono nuovi e più angosciosi lamenti di Lidia e Orithia nel *Corn.*, di Silvia nell'*Am.*

Corn.	*Am.*
Or. De perchè alla subita giunta di Summonzio non cascai morta sulla terra, acciò non hauessi udito l'amar fine di così misera nouella? Li. O dolente Orithia, lascia ch'abbracciandoti mi moia, lasciami morire nelle tue braccia. Oimè perchè non m'uccide questo tanto acerbo dolore? Or. Poichè sei partito da me, mi partirò anch'io dal mondo, acciò sia commune la partenza.	Sil. Ohimè ch'io non ardisco Appressarmi ad udire Quel ch'è pur forza udire. Empio mio core], Mio duro alpestre cuore... Ohimè! ben son di sasso Poi che questa novella non m'uccide...)] Ben sarebbe ragione Che la verace morte Di chi tanto m'amava Togliesse a me la vita. E vo' che la mi tolga, Se non potrà col duolo, almen col ferro;...]

[1] Alla scena è presente anche Orithia, ma io ometto spesso le sue parole quando sono affinissime a quelle di Lidia.

[2] Aminta, dunque, è imaginato poeta. Così i due pastori del *Corn.* Dice Orithia: « Non s'udiranno più i dolci *versi* del mio dolce Dameta » (c. 50r); dice Lidia: « Ne più le rive de' correnti fiumi udiranno i soavi accenti del mio car Meliseo » (ivi).

Li.... Uoglio fenire i miei giorni nel dolce nome di Meliseo. Meliseo caro, Meliseo, che morto, mi dai la morte.	Dovea certo, io dovea Esser compagna al mondo De l'infelice Aminta: Poscia ch'allor non volsi, Sarò... Sua compagna a l'inferno.

Ora le derelitte si persuadono tutt'e tre dell'amore dei morti innamorati

Dice Lidia: « O soauissimo Meliseo, ora confesso che mi fosti sempre più seruo che non erano e che non sono i mirti (sic)[1] miei... ». (C. 502). Dice Silvia: «... So certo ch'ei m'ama » e ricorda l'amore che Aminta *le aveva portato* (v. 165), e dimostrato morendo (v. 172).

In mezzo a questi sfoghi così passionati, così pieni di propositi suicidi, Orithia prega i monti a caderle sopra ed ucciderla: « O monti, che tardate? o valli, che induggiate? Perchè non cadete sul dosso di questa sconsolata? ». In pari modo Silvia si volge al cinto che era stato di Aminta, ed ora, portato da Ergasto, era venuto nelle sue mani:[2] con quello si ucciderà, come ha minacciato pochi versi innanzi.

« Cinto infelice, cinto
Di signor più infelice,
Non ti spiaccia restare
In sì odioso albergo,
Chè tu vi resti sol per instrumento
Di vendetta e di pena » (vv. 132-137).[3]

Da ultimo le due ninfe del *Corn.* si allontanano, pieno l'animo del proposito di suicidio.

[1] Che cosa sono questi *mirti?* Confesso che non capisco. Forse è uno dei tanti errori da cui è deturpata la stampa del *Corn.*

[2] Noto che il cinto di Aminta è caduto nelle mani di Silvia, come il velo di Silvia era caduto in quelle di Aminta (a. III, sc. 2ª, vv. 121 segg.). Solita antitesi.

[3] Non vuolsi tacere però che questo luogo del Tasso mostra avere particolar somiglianza con un luogo della *Cecaria*, là dove il Terzo si volge a parlare al velo (ed. PALMARINI, 77).

Corn.	*Am.*
OR.... Non voglio più star qui... vo cercare i paventevoli animali.... che mi potranno dare la morte.	SIL. .....A Dio, pastori, Piaggie, a Dio, selve e fiumi, a Dio].[1]
	ERG. Costei parla di modo che dimostra] D'esser disposta all'ultima partita].
LI. Voglio anch'io venire.	

Sospendiamo i riscontri: quelli qui sopra istituiti bastano al nostro scopo; ma chi n'abbia vaghezza, paragoni il lamento di Silvia (a. IV, sc. 2ª) con le scene 4ª e 8ª del V atto del *Corn.*, e sentirà alitarvi per entro lo stesso spirito, fremere la stessa passione, anche se non ne tralucano determinate somiglianze formali. Mutano le parole, ma lo spirito, identica essendo la situa-, zione, non muta. Fino le parole con le quali Corina si sforza di consolare Lidia e Orithia (a. V, sc. 8ª) hanno riscontro con quelle del coro tassesco. Dice Corina: « Il gran ualore delli Dei è sì possente. Figliuole, ui conforto a uolere quei effetti che ordino (sic) i cieli » (c. 54 r); e nell'*Am.* il coro:

> Consolati, meschina,
> Che questo è di fortuna e non tua colpa » (vv. 144-145).

È chiaro: la magnifica scena dell'*Am.* consuona intera a quella del *Corn.* Eppure ancora un altro punto di contatto si può scorgere fra le due scene.

Ergasto, testimone oculare del tentato suicidio di Aminta, ed ora nunzio della mala notizia, quasi a conferma del suo racconto, mostra una « fascia di zendado » onde Aminta era cinto, rimastagli spezzata nelle mani, quand'egli aveva tentato trattenere per quella il precipite suicida. Lo zendado (o cinto) è il corpo del delitto, e ne è al tempo stesso la prova. Prova decisiva, se vuolsi, ma quasi superflua (ond'è dal Tasso toccata appena di volo), bastando la parola di Ergasto, testimone oculare, sicuro e insospettabile, a dar certezza del fatto.

Di analogo espediente s'era giovato il Tasso nella scena 2ª dell'atto III, dove Nerina reca la notizia della presunta morte di Silvia; senonchè qui erano occorse molte più parole, a dar contezza di un avvenimento supposto, ma non veduto.

[1] Lidia nel suo dolore: « Piagnete monti, lagrimate colli, gridati (*sic*) valli, stridete *piaggie,* e lamentatevi *selve* e campi e *greggi* » (c. 49 v).

Narra Nerina:

> « Quivi il dardo di Silvia in terra scorsi.
> Nè molto indi lontano un bianco velo
> Ch'io stessa le ravvolsi al crine; e mentre
> Mi guardo intorno, vidi sette lupi
> Che leccavan in terra alquanto sangue
> Sparso intorno a cert'ossa affatto nude... ». (w. 78-83).

Dunque Silvia sarebbe stata mangiata dai lupi; e Nerina ne porta, quasi prova, il velo, e crede averne riconosciute le ossa.

Or è curioso vedere che gli elementi indiziari di questo racconto, le prove *(velo, ossa, lupi)* sono gli stessi che nel racconto di Summonzio, nella solita scena, salvo che invece del velo[1] qui si hanno, trattandosi di un uomo, i *panni* e i *zaini*: le *ossa* e i *lupi* rimangono. Riferisce Summonzio: « Meliseo e Dameta... sono morti. Et per più sua disgratia oime i lupi gli hanno mangiata tutta la carne. Appena sono stati conosciuti ai panni et ai zaini »; e narra che « Cloneo... dice haver uedute l'ossa, i zaini et i panni ».[2] Se un'altra prova occorresse a dimostrare e confermare la relazione fra il passo dell'*Aminta* e quello del *Corn.*, basterebbe avvertire che i due episodi mortali si sono verificati nei due drammi durante la caccia; e che sono inquadrati in due scene dal movimento analogo, come ho sopra affermato. Di fatti, anche qui, come nella solita scena del *Corn.,* il nunzio di morte, Nerina, vien traendo guai, « fra se stessa »; ne sono colpiti Dafne e Aminta, che in mezzo a lamenti ne chiedono spiegazione. Nerina allora fa tutto il ferale racconto, e Aminta, angosciato, chiama la morte e si prepara al suicidio: in ultimo fugge « per non tornare », lasciando Dafne e Nerina nelle più angosciose previsioni sulla sorte del misero giovine. Proprio come nella seconda scena dell'atto quarto![3]

Anche la prima scena dell'atto terzo dell'*Am.*, ove Tirsi an-

[1] So bene che il velo è motivo vecchio nella pastorale, usato già nella *Cecaria*, nella *Mirzia,* ecc., ma ciò non diminuisce la consonanza dei luoghi raffrontati, concordando le *ossa* e i *lupi*. Ricordo anche (CARRARA, 339) il racconto ovidiano di Piramo e Tisbe, rinfrescato in poemetti del Rinascimento, ma, caso mai, quello potrebbe essere fonte comune ai due scrittori.

[2] Di chi fossero quelle ossa lo Scardova non dice; ma lo dice, più sollecito della chiarezza, il Tasso. Erano « d'un animal che [il lupo] avea di fresco ucciso » (a. IV, sc^a^. 1^a^, v. 19). Dice pure come Silvia aveva smarrito il velo (a. IV, sc. 1^a^, 36-38).

[3] Cfr. il lettore i vv. 30 e segg. di questa scena.

nunzia la supposta morte di Aminta, procede dalla solita del *Corn.;* anche qui gli identici motivi: il lamentevole soliloquio di Tirsi per la supposta morte di Aminta; l'intervento del coro che ne chiede la ragione; il racconto, e poi la partenza di Tirsi. Si veda.

TIRSI: « Oh crudeltade estrema! oh ingrato core!
O donna ingrata! Oh tre fiate e quattro
Ingratissimo sesso! E tu natura... ».

Pronto il coro domanda:

« ... Qual cagion t'affanna?
Ond'è questo sudore e quest'ansare?
Avvi nulla di mal? fa' che 'l sappiamo ».

Tirsi teme che Aminta siasi ucciso « di sua mano ».

Il coro ansioso e affannato: « Or narra il tutto ».

Tirsi allora fa il meraviglioso racconto di Aminta che libera Silvia, scesa a lavarsi al fonte,[1] e dal Satiro procace legata ad un albero.

Non oseremmo affermare con pari sicurezza che anche la prima scena dell'atto quarto dell'*Am.* sia analoga a quella solita del *Corn.;* ma certo non mancano fra le due scene punti di contatto. Anche qui la scena s'inizia con un lamento: (« Ne porti il vento con la ria novella »); poi, Dafne prega Silvia di narrare la sua avventura, che Nerina aveva creduta mortale; e, uditala, esclama:

DAFNE: « ..... Ohimè! tu vivi;
Altri non già ».
SILVIA: « Che dici? ti rincresce
Forse ch'io viva sia? m'odii tu tanto? ».
DAFNE: « Mi piace di tua vita, ma mi duole
De l'altrui morte ».
SILVIA: « E di qual morte intendi? ».
DAFNE: « De la morte d'Aminta ».
SILVIA: « Ahi! com'è morto? ».

Dafne, come tutti gli altri nunzi, fa il suo racconto; e Silvia

[1] Nel *Corn.* Silvaggio narra quest'episodio verificatosi alla fontana: « Questa mattina... m'incontrai presso un chiar fonte la pastorella mia... la qual... si puose lungo le rive delle pure linfe, et iui stando al margine del liquido fonte... » (c. 48r). Ivi egli le dichiara il suo affetto, ed ella fugge.

turbata: « Oh, che mi narri? ». Persuasa da ultimo che Aminta realmente è morto, se ne rammarica sinceramente:

> « Oimè che tu m'accori! e quel cordoglio
> Ch'io sento del suo caso, inacerbisci
> Con l'acerba memoria
> De la mia crudeltate
> Ch'io chiamava onestate; e ben fu tale,
> Ma fu troppo severa e rigorosa
> Or me n'accorgo e pento » (w. 13-19).

Anche nella scena seguente Silvia si dorrà del suo « empio... duro alpestre core » (w. 17-18), e dell' « empio *suo* rigore « (v. 130).[1] Con egual rammarico, sebben meno ragionevole, Lidia aveva gridato nel *Corn.:* « Ahi mestissima Lidia... o sì c'hora mi vale l'esser ritrosa », e aveva mostrato pentimento del soverchio rigore verso l'amante.

Avrà veduto così « ciascun che legge ciò che fu manifesto agli occhi miei »; avrà veduto come si ramificasse e frondeggiasse e fiorisse, nell'alta fantasia del Tasso, la incòndita ma feconda e complessa scena dello Scardova; come il grande poeta la risolvesse nelle sue parti costitutive, e queste distribuisse nella quadruplice ripercussione di quell'unica scena. Non devesi però passare sotto silenzio, che a questi due atti dell'*Am.* possono aver fornito qualche spunto anche certe scene dell'atto V del *Corn.*

Atto V. — Infatti, le scene 4ª e 8ª di quest'atto altro non sono che una continuazione e uno svolgimento ulteriori della scena ultima del IV: vi si rinnovano gli stessi lamenti e gli stessi propositi di Lidia e Orithia, vi si narra allo stesso modo la pretesa morte di Meliseo e Dameta.

Oltre a ciò, l'atto V nelle due pastorali ha questo di comune: che vi si smentisce la ferale notizia della morte; che gli amanti ritrovandosi vivi, dopo dolorose peripezie, si dispongono alle nozze, felici; che in ambedue la risoluzione è stata disposta da Amore, benevolo ai suoi fedeli;[2] e che della felicità delle coppie amanti si compiacciono tutti i personaggi del dramma.

Se non che la soluzione, che in effetto è identica nei due drammi, scenicamente è diversa; in quanto che nel *Corn.* i due

[1] Poco prima aveva detto: « Io non merto pietate Ché non la seppi usare » (vv. 148-149); cfr. v. 1. Anche Mirzia, nell'opera omonima, si duole della sua crudezza verso Trebazio.

[2] Cfr. *Corn.*, c. 54 v, *Am.*, a. V, v. 1 segg.

pastori innamorati, creduti morti, capitano sulla scena, dove incontrano le ninfe amate e le sposano; nell'*Am.*, invece, l'incontro di Silvia con Aminta non si verifica sulla scena, ma viene narrata da Elpino, e il matrimonio è accennato, ma non consacrato. Differenza notevole, ma, come vedremo,[1] necessaria.

Sorprendiamo anche qui probabili reminiscenze.

Le parole pronunciate da Elpino nel primo entrare sulla scena, le quali sono come l'annunzio del rivolgimento dell'azione, e quasi la morale della favola, contrapposta ad altre, di senso contrario, disseminate lungo i quattro atti, hanno riscontro in quelle di Cloneo:

ELPINO: « Veramente la legge con che amore
Il suo imperio governa eternamente,
Non è dura ed obliqua; e l'opre sue,
Piene di provvidenza e di misterio,
Altri a torto condanna. Oh con quant'arte
E per che ignote strade egli conduce
L'uomo ad esser beato; e fra le gioie
Del suo amoroso paradiso il pone
Quand'ei più crede al fondo esser dei mali... » (vv. 1-9).

CLONEO: « Conoscendo io che se Amore non apportava nuovo consiglio ai suoi servi fedeli, convenia che nella morte cangiassero la vita.... pregai amore... Esso santo amore, il quale sempre felicitò i cuori de suoi fedeli... ». « Se mai sprezzai amore, fu solo per levar da i suoi tribulati la (sic) passioni et i tormenti, et non perchè Amore non sia quel amoroso Iddio ch'empie gli animi nostri di pensieri dolci, illustri et alti » (c. 55 v).[2]

Le ultime parole di Elpino

« Felice lui [Aminta], che sì gran segno ha dato
D'amore, e de l'amore il dolce or gusta,
A cui gli affanni scorsi ed i perigli
Fanno soave e caro condimento » (vv. 134-137);

[1] V. p. 967.

[2] Cloneo aveva sparlato d'amore a cc. 34 v, 35.r-v Le stesse cose che Cloneo dice qui, nel fine della commedia, Argo aveva dette in principio (cc. 32 r-v), in pieno accordo con queste del Tasso. Si veda: « Amor tu raggi [l. reggi] et *governi* et tempri il tutto... Amor è potentissimo Iddio et è la cagione di quanto bene si trova sott'il cielo... Se pur alle fiate egli ci fa sentir qualchi flagelluzzi, ci fa poi nel fin gustar tante dolcezze et piaceri così perfetti... ».

possono avere per il senso, come certo lo hanno per il posto, riscontro in queste altre del satiro Sperchio: « Ho ueduto quanto cortesemente amore, liberalissimo Iddio, abbia dato lieto fine all'amorose fatiche de suoi fedelissimi servi » (c. 55 v); ed anche in queste altre dello stesso Sperchio: « I due d'amor accesi pastori si *sono* fatti contenti, et parimenti le due pastorelle, lasciando i dolori, *sono* in un istessa hora diuenute felici » (c. 56 r).

In fine, la preghiera del coro ad Amore:

> «... Se più caro viene
> E piú si gusta dopo 'l male il bene,
> Io non ti chieggio, Amore,
> Questa beatitudine maggiore:
> Bèa pur gli altri in tal guisa » (vv. 6-10),

scende diritta diritta da quella di Sperchio, la quale definitivamente chiude il *Corn.*, come quella del coro, l'*Am.*: « La qual felicità [dei pastori e delle ninfe] supplica Amore, che la conceda non solo ai satiri, ma ai monti, ai colli, alle selve, alle piaggie, alle valli, o (*sic*) gli uccelli, a gli animali, alle ninfe, et a pastori, et in fine a que tutti, che consumano gli anni in amorosi pensieri... Priego di nuouo amore ch'ogn'hora scaccia [1] da suoi fedeli ogni affanni, et ciascuna noia, et mai sempre dia loro lieta sorte, et perpetua contentezza » (c. 56 r).

Prologo ed epilogo. Ma qui occorre fare qualche altro rilievo. Il riapparire inatteso di Sperchio (contro l'uso di certe tragedie) che viene, ormai contrito, a disdire, nell'ultima scena ciò che aveva affermato nella prima del dramma, dà ai suoi soliloqui tutta l'apparenza di prologo ed epilogo. Certo il dramma è inquadrato entro quei due soliloqui, detti da un essere mitologico, rimasto estraneo all'azione della favola, e richiamantisi per le idee diverse, anzi contrarie, e, più precisamente, per esplicita dichiarazione di Sperchio. Dichiara egli stesso che, contro il suo primo proposito, è rimasto fra i boschi, e di dietro agli alberi (vecchio costume degli abitatori delle selve) ha vedute tutte le peripezie del dramma; « il perchè colmo... di uergogna e di pentimento *si* chiam*a* uinto » (c. 55 v); e riconosce lealmente amore essere « liberalissimo Iddio », e le donne « amiche alla fedeltà, e *amar* di cuore chi di cuore ama loro » (c. 56 r). Proprio tutto il contrario di quel ch'aveva detto in principio.

[1] Congiuntivo, v. p. 979.

Ufficio analogo di controparte hanno l'epilogo ed il prologo dell'*Am.* (detti anch'essi da esseri mitologici, estranei all'azione), formanti una specie di cornice, entro alla quale « la favola dei poveri amori campagnoli è incerchiata »; [1] e non sono io il primo che rilevi le parole dette da Venere nell'epilogo essere « perfettamente in riscontro a quelle dette da Amore nel prologo ». [2] Diversamente che nel *Corn.*, nell'*Aminta* mutano le persone del prologo e dell'epilogo, ma la corrispondenza rimane.

Nè manca forse qualche riscontro anche di pensiero. Dice Amore nel prologo dell'*Am.*:

> « In questo luogo... io farò il colpo...
> Queste selve oggi ragionar d'amore
> Udranno in nuova guisa: e ben parrassi
> Che la mia deità sia qui presente
> In sè medesima... » (vv. 74-79).

Dice Sperchio nel *Corn.* (c. 31 v): « Albergando in questi boschi et in queste valli, attenda... et conoscerà le scelerate pruove le quali sa far Amore ».

Dice anche Amore nel prologo dell'*Am.*:

> « Io me vo a mescolarmi in fra la turba
> De' pastori festanti... » (vv. 69-70);

e lo Sperchio nel *Corn.* (c. 55 v) confessa di essere stato, sebbene contro il proposito primo, testimone di tutto ciò ch'è avvenuto nel dramma, nascondendosi in mezzo alle piante.

Notiamo ancora. Il monologo di Argo, che risponde a quello di Sperchio, si conchiude con un accenno aperto agli attori primi della favola (Dameta e Meliseo), alle prossime vicende della loro passione, alla nobiltà d'Amore che non « mai lascia perire chi fedelmente ama e serve » (c. 32 v). In modo del tutto analogo (son necessarie le prove?), Amore conchiude il prologo dell'*Am.*

Ma lasciamo questi riscontri, paghi di rilevare, che nei detti prologhi ed epiloghi si tratta, sebbene in modo diverso, di amori e di donne, per bocca di esseri mitologici, qui e là estranei, apparentemente, all'azione. [3]

[1] CARDUCCI, *Opere,* XV, 453.

[2] A. SOLERTI, *Vita di T. Tasso*, I, 190.

[3] È notorio che il Tasso, rammentando il trionfo della sua favola boschereccia, l'*Aminta*, manifestava il proposito di cantare « l'apriche arene »,

***

Ricapitolando, i risultati del nostro studio (resi probabili dal complesso più che dai singoli riscontri), sarebbero questi: l'*Aminta* del Tasso consuona al *Cornacchione* dello Scardova, oltrechè nello sviluppo della favola, nella rispondenza dell'epilogo al prologo, nel motivo della 2ª scena dell'atto I, e della scena 3ª dell'atto II, nella intonazione del monologo del satiro (a. II, sc. 1ª), nella compagine degli atti III e IV, nella soluzione del dramma (a. V), e in molti motivi particolari.

Inoltre più di un motivo discende dallo *Sfortunato;* la prima scena dell'atto I consuona alla 1ª del II dell'*Aretusa;*[1] il monologo del satiro rispecchia la tradizione dei satiri in genere, e, in specie, oltre che di Sperchio, rende l'imagine di Silvano (dell'*Egle*), del satiro del *Sacrificio;* dal quale ultimo forse è ispirato l'episodio della fonte.[2] Di far prologare Amore avevano dato esempio il Giraldi nel frammento di pastorale, il Dolce nella *Didone;* e molti avevano indotti allo stesso ufficio altri esseri mitologici,[3] Se, oltre a ciò, si rammenti che il racconto di Aminta (a. I, sc. 2ª, vv. 64-100), pare derivato dall'*Arcadia* (prosa VIII), che dette altri spunti alla pastorale del Tasso (a. IV, sc. 1ª, vv. 154-155, a. I, sc. 2ª, vv. 64-100), come ne aveva dati la *Canace* (a. III, sc. 2ª, vv. 1 segg.,[4], 71 segg., forse a. IV, sc. 2ª, vv. 138 segg.[5]), o altra opera dello Speroni[6] (a. II, sc. 2ª,

cioè di scrivere una favola non sappiamo se pescatoria, come l'*Alceo,* o marittima, come la *Nave* dello Scardova (SOLERTI, *Vita del Tasso,* I, 192-193). In quest'ultimo caso, egli non avrebbe avuto dinanzi a sè altro modello che la *Nave*, stampata in un solo volumetto col *Cornacchione.*

[1] Il MAURODINOIA (*Annotazioni* citt., p. 296) asserì che « questa scena sta scritta ad imitazione di Seneca nell'*Ippolito* att. 2, scena 2 », e veramente qualche analogia corre fra le due scene; ma, intanto, Ippolito è un uomo, mentre Silvia è donna, e la nutrice senechiana è mossa da più basso motivo che non sia Dafne. Penso che a quella scena desse qualcosa lo *Sfortunato*; e il CARDUCCI (*Opere*, XV, 452) vi sentì anche l'influenza dell'*Egle.*

[2] Ma v. p. 958.

[3] Gli esempi, che potrebbero moltiplicarsi, nel MENAGIO (*Osservazioni,* 104) il quale afferma che « ne' poemi Tragici spesse volte fanno i dei la protasi », e che « ne' Poemi comici fanno alle volte etiandio i dei il Prologo ». Cfr. CARRARA, 335.

[4] Là dove Macareo apprende la morte di Canace, nella ed. di Venezia, 1566, c. 43 v.

[5] Riporta i versi della *Canace* il Solerti, nell'ed. dell'*Aminta.*

[6] SOLERTI, ivi, p. 218.

vv. 18-25); che la storia del bacio (a. I, sc. 2ª, vv. 104-173) scende da Achille Tazio;[1] l'epilogo, da Mosco;[2] il giuoco, da usi contemparanei;[3] se si rammenti che molti motivi erano tradizionali: i due tentativi di suicidio di Aminta, prima con un dardo[4] (a. III. sc. 2ª, vv. 1 segg., a. IV, sc. 1ª, vv. 76 segg.), poi col salto nel precipizio[5] (a. IV, sc. 2ª, vv. 93 segg.); Silvia che si turba e fugge, udita la dichiarazione d'amore (a. I, sc. 2ª, vv. 184 segg.); il legamento di Silvia (a. III, sc. 1ª, vv. 52 segg.); la caccia come sfondo; le lodi all'età dell'oro (a. I, coro); l'amore di tutte le cose (a. I, sc. 1ª, vv. 122 segg.); la mobilità delle donne (a. I, sc. 2ª, vv. 31-35); il velo (a. IV, sc. 2ª, 36); e molti altri minori; se si rammenti che più di un luogo dell'*Aminta* richiama altre opere del Tasso;[6] che molti versi sono autobiografici;[7] che, da ultimo, infinite sono le reminiscenze dei classici, può aversi un'adeguata idea di quelle che meritano esser dette le fonti dell'*Aminta.*[8]

[1] Segnalò per primo questa imitazione il MENAGIO, *Osservationi*, 179-180.

[2] Cfr. SOLERTI, op. cit., 289-293.

[3] SOLERTI, ivi, 191-192; ma anche ARIOSTO, *Orl. fur.*, VII, 21, e A. SOLZA, in *Giorn. st. d. l. it*, XXXVIII, 324 segg., e G. BERTONI, *Giorn. cit.*, XLIII, 55 segg.

[4] Ve n'ha esempi nell'*Arcadia*, nella *Mirzia* (a. II, sc. 9), nello *Sfortunato*, nel *Sacrificio*, ecc.

[5] Esitò il Carducci (*Opere*, XV, 452) nel dargli una fonte tra il salto d'Ariodante nel *Furioso* (V, 57-60), che ha notevole somiglianza col passo dell'*Aminta*, e il proposito del capraio nel terzo idillio di Teocrito; ma, senza parlare degli antichi (Virgilio, ecl. VIII, vv. 59-60; Properzio, eleg. II, v. 26, Ausonio, idillio VI, ecc.; Saffo, Rodope, Ippomedonte, dalla rupe di Leucade), si sa che proposito analogo fanno Carino nell'*Arcadia* (prosa VIII), un cieco nella *Cecaria*, Licida nell'*Aretusa* (a. III, scª. 3ª), Flaminia nello *Sfortunato* (a. III, scª. 3), e altri altrove.

[6] A. I, sc. 1ª (intera terzina di un son. per la Bendidio, cfr. SOLERTI, 177); il coro 4º è la prima strofa d'una canz. per le nozze di Cesare d'Este con Virginia de' Medici, cf. SOLERTI, 277. Pei molti luoghi ove il Tasso ricorda opere sue, si vedano le note del Solerti stesso. E così pel riscontro dei vv. 194-199 dell'a. I, sc. 1ª col *Furioso* (XXXIV, 11 segg.).

[7] Questi almeno: a. I, sc.ª 1ª, vv. 182-230; sc.ª 2ª, vv. 35-36, 212-318; — a. II, sc. 2ª, vv. 93-96, 120-213; — a. V, vv. 14-19, 61-65, forse 90-91.

[8] Dei cori, il I, elementarmente da Tibullo, pel resto v. p. 950-951; il V, dal *Corn.*, v. p. 961; pel IV, v. n. 6 qui s.; il II è tutto reminiscenze classiche; il III è forse uno sviluppo del verso di Dante « Amor ch'a null'amato amar perdona ».

Fu affermata la relazione della 2ª scena dell'a. I dell'*Am.*, con la seconda egloga di Garcilasso de la Vega, ma io non ho modo di sincerarmene. Si veda quel che ne pensa il Rossi, in *Giorn. st. d. l. it.*, XXXI, 113.

Se siamo riusciti a dimostrare l'assunto nostro, il Tasso, nel compaginare l'*Aminta,* avrebbe utilizzata tutta la tradizione della pastorale, specialmente dall'*Egle* in giù, tenendo d'occhio, in modo particolare, il *Cornacchione* di Pietro Martire Scardova, e su tutta quella informe, disadorna materia avrebbe fatto aleggiare, con un fitto volo di reminiscenze, in grazia del senso squisito e della vasta cultura, lo spirito classico.

Ora vedo che il Carrara sostiene, l'*Aminta* essere « conformata » alla *Canace* dello Speroni. Distinguo. Che il metro dell'una si conformi a quello dell'altra, è, si direbbe, pacifico. Vero è pure che nei due drammi non s'incontrano mai i due protagonisti, e il processo scenico è tutto narrativo, punto drammatico; ma, per tacere di molti esempi, altrettanto avviene in una tragedia di Gabriello Bombasi, l'*Alidoro* (si ricordi l'*Amadigi* di Bernardo!), inedita, recitata nel 1568, forse non ignota al Tasso. La tradizione voleva così! Che i prologhi nelle due opere abbiano qualche affinità, può darsi, ma l'affinità, essendo su materia banale (i danni che si propone di fare Amore) non prova troppo. Del resto, credo anch'io che il Tasso subisse, come tutti allora, l'influenza della *Canace,* ma non riesco a persuadermi che il superbo Tasso desse al più superbo Speroni la sodisfazione di lasciarla, in un modo qualsiasi, trasparire. [1]

III.

Torniamo al *Corn.* Qualcuno si sarà stupito di sorprendere Torquato Tasso, poeta massimo del tempo suo, a racimolare tra le incondite scene d'una scurrile commedia, [2] non meno di chi cogliesse un milionario a raccattar quattrinelli di mezzo al pattume. Ma se proprio quel milionario li raccattasse, chi vorrebbe negar fede ai suoi occhi? La meraviglia, del resto, si attenua e quasi cessa del tutto, se si rifletta che della originalità i nostri cinquecentisti, non esclusi i massimi, ebbero concetto ben diverso dal nostro; se si ricordi che il Tasso suggeva il miele da tutti

[1] CARRARA, op. cit., 334-336. Cfr. anche E. PROTO, in *Rass. crit. d. let. it.* XIII, 171.

[2] Più chiara si vede la relazione fra il *Corn.*, e l'*Am.*, se si pensa che questa nella prima recita non aveva nè cori, nè intermezzi, nè, probabilmente, l'episodio di Mopso.

i fiori; se si badi che il *Corn.,* opera di sceneggiatore mal destro, altro non avrebbe offerto che un canovaccio, sul quale il Tasso, signor dell'altissimo canto, ricama il suo *Aminta.* Sanno, oltre a ciò, tutti quanti, a tacer di quei motivi o artifizi che si travasarono da una pastorale all'altra, come scarsa fosse l'originalità di questi componimenti: scendono dalla *Cecaria*, i *Due Pellegrini,* la *Mirzia* e altro;[1] dall'*Aretusa* lo *Sfortunato;* dall'*Aminta* l'*Alceo* e, in parte, il *Pastor fido;* da questi, la fiumana degl'imitatori pedissequi. Lo rilevò bene a suo tempo Traiano Boccalini,[2] quando finse che quei poeti, ladruncoli e tagliaborse, rubassero al Tasso l'*Aminta,* ma ne pagassero il fio con la tortura e il capestro!

E sta bene, da ultimo, ricordare che il Tasso compose la sua pastorale « in brevissimo tempo », forse di due mesi, l'avesse o non l'avesse concepita qualche anno prima.[3] Poco men che superfluo sarà l'avvertire che il Tasso in modo del tutto degno utilizza le ruvide fila carpite allo Scardova, dispiccando luce dalle tenebre, e tergendo la informe materia, come chi faccetti un brillante. Non una sola penna è carpita all'ala poderosa del Tasso: tratta lo scultore i marmi e le crete; il fabbro, i metalli; elabora anche il poeta a sua posta la rude materia, donde che sia raccattata. Senonchè a intendere come il Tasso attingesse al *Corn.,* occorrono ancora poche parole.

Diverso nei due scrittori il proposito. Lo Scardova intende scrivere, sia pur pastorale, una commedia, e ricetta, quindi, personaggi e svolge motivi comici, quali il villano, la maga, la molteplicità delle azioni,[4] certi sproloqui, certe enfasi erotiche, e altro. Il Tasso, mirando piuttosto alla severa nobiltà della tragedia,[5] compreso da un senso squisito della misura e del-

[1] Cfr. F. FLAMINI, *L'ecloga ed i poemetti di L. Tansillo,* Napoli, 1893, XXVI.

[2] *Ragguagli di Parnaso,* r., LVIII, della cent. I.

[3] Cfr. SOLERTI, *La vita di T. Tasso,* I, 181.

[4] Le azioni nelle pastorali spesso sono tre come nel *Corn.*, nella *Cecaria,* nella *Mirzia,* nello *Sfortunato,* nel *Sacrificio,* e, se ben vedo, nell'*Egle* (Egle-Sileno, Pan-Siringa, Satiri-Ninfe).

[5] In ciò mi pare non debba esser dubbio, sebbene gli antichi non si esprimessero con troppo di franchezza; ma a guardar bene si accordano tutti nel ritenere l'*Am.* una favola intermedia fra la commedia e la tragedia, il che vuol dire qualcosa di più elevato della prima. Cfr. MANSO, *Vita di T. T.*, Venezia, Deuchino, 1621, 44; A. INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa,* 10; TASSONI, *Pensieri diversi*; FONTANINI, *Am. dif.*, 19; A. W. SCHLEGEL, in CARDUCCI, *Opere,* XV, 486.

l'armonia, bandisce ogni elemento buffonesco, le divagazioni retoriche, i personaggi di parata, semplifica, anzi unifica, l'azione, serbando la sola principale del *Corn.*,[1] e tempera e fonde, con sottile accortezza, gli elementi pastorali e i tragici con quelli soli dei comici che erano tollerabili, come qualche tocco veristico e il lieto fine. Ne consegue che egli esclude Summonzio e Corina, sconvenienti, Tirenio, Enareto, Silvaggio, soverchi. L'inverosimile duplice amore a sorti identiche, delle coppie Meliseo e Dameta, Lidia e Orithia, riduce a uno solo, di Aminta per Silvia; gli amori irrivelati, incompresi di Lidia e Orithia, che non sapremmo come giustificare, rende verisimili, imaginando Silvia ritrosa, perchè di Diana; e il resto conserva, tramuta, disloca, rifonde, rielabora, come il suo spirito gli detta dentro, e come esige l'indole piuttosto tragica della sua pastorale. Con che decoro, ad esempio, avrebbe potuto il grossolano Summonzio mettere la sua voce tremula di vino, fra quelle di ninfe che sembran dame, di pastori che sono cavalieri? Il villano aveva trovato suo luogo adatto nelle egloghe rusticali, pastorali, maggiaiuole, nelle commedie vere e proprie, nelle farse e altrove;[2] ma che aveva più a fare in un dramma che arieggiasse e ormeggiasse la tragedia? Eppure alcuni non compresero la lezione e ricettarono ancora il villano; esempio, il Guarini.

All'idea della pastorale vagheggiata dal Tasso, sarebbe disconvenuta la presenza, sul palco, del corpo sanguinante di Aminta, dopo il salto finale, e forse anche il disperato cordoglio di Silvia; ond'egli ricorre all'espediente, allora abusato dai tragici, di far narrare l'accaduto per bocca d'un nunzio (Elpino), con l'intervento del coro parlante; mentre lo Scardova non era ricorso a quel ripiego, convenendo a una commedia la soluzione da lui imaginata.[3]

[1] Cfr. p. 925.

[2] Delle pastorali hanno il villano il *Corn.*, il *Sacrificio*, l'*Aretusa*, lo *Sfortunato*, e, sull'esempio del *Pastor fido*, molte altre posteriori.

[3] Di questo modo di soluzione fu più volte rimproverato il Tasso (cfr. MENAGIO, 322) difeso poi strenuamente da altri (FONTANINI, op. cit., 89 segg.; MAURODINOJA, op. cit., 349 segg.). Ora il confronto col *Corn.*, ove si risolve la favola, come altri desiderava si risolvesse quella dell'*Am.*, ci assicura, non foss'altro, che quella soluzione non impensata o irriflessa, ma fu ragionatamente preferita dal Tasso, fosse o no per l'esempio della *Canace*, come suppone il CARRARA, 335. La soluzione del *Corn.* è tutta propria della commedia; ma s'incontra uguale anche in qualche componimento più o

Dallo stesso desiderio è indotto il Tasso a mutare lo spirito, se non la forma, della perturbazione. Nel *Corn.* la non vera notizia della morte, stratagemma di Cloneo, vien propalata opportunamente, con parole semiscurrili, dal villano Summonzio; nell'*Am.*, viene replicatamente narrata da quattro nunzi, con sincera compunzione, perchè veramente creduta.

Il satiro dell'*Am.,* che pure ha stretta parentela con quello del *Corn.,* non è più un personaggio che attraversi la scena sermoneggiando, ma si mescola all'azione, appassionato e ardito, anche più che nel *Sacrificio*.

Elpino, nunzio di letizia, è personaggio nuovo (lo Scardova ne aveva fatto a meno, risolvendo in altro modo la catastrofe) contrapposto, per quell'amor dell'antitesi che anima e contamina tutto il dramma, ai quattro nunzi di sciagura, Tirsi, Nerina, Dafne, Ergasto. Ad Ergasto e a Nerina, e anche a Dafne, a Tirsi e al satiro vengono attribuite alcune parti, di Summonzio e di Silvaggio, allo svolgimento del dramma non trascurabili; come ad altri personaggi son dati a svolgere motivi accennati nel *Corn.* da tali che il Tasso ha esclusi dall'*Am.* Notevole che egli abbia conservato ad Aminta il carattere che lo Scardova aveva attribuito ai due innamorati: timidi, irresoluti, piagnucolosi, disposti al suicidio, in ultimo fortunati, e un poco anche poeti; che abbia escluso, proprio come lo Scardova, il sacerdote, personaggio frequente nelle pastorali;[1] e non abbia sciolto il dramma con un'agnizione,[2] a somiglianza, anche in ciò, dello Scardova. Sviluppo maggiore che nello Scardova il Tasso dà al confidente, sostituendo a Cloneo, confidente degl'innamorati, Tirsi, confidente di Aminta; a Corina, confidente delle innamorate, Dafne, confidente di Silvia; e la confidenza, che può dirsi connaturata alla poesia pastorale, rende più intera, più espansiva, più operosa.

meno pastorale, con la differenza che nel *Corn.* non dal sacerdote è consacrato il matrimonio.

Fu anche rimproverato il Tasso di non aver mai condotti Silvia e Aminta a « favellare insieme » (MENAGIO, 322). Vale pur qui la nostra osservazione, estesa anche alla *Mirzia*, all'*Aretusa,* allo *Sfortunuto*, ove occorre appunto una simile scena, che il Tasso non volle, dunque, imitare.

[1] Si richiamino, al proposito, la *Cecaria*, la *Mirzia*, i *Due Pellegrini*, la Commedia del Braida, la prima egloga del Calmo, ecc. Il Tasso rifiuta interamente il meraviglioso.

[2] Il CARDUCCI, *Opera*, XV, 451, vide nella soluzione dell'*Am.* « una certa agnizione » ; a me proprio non pare.

Una differenza notevole fra il *Corn.* e l'*Am.*, resa possibile dalla mutata indole del dramma, consiste nella introduzione della parte biografica: Tirsi, Batto, Mopso, Elpino e Licori. A dilucidarla, il *Corn.* non ci dà quel che sia un filo di luce diretta, neanche l'ombra di un riscontro: che avevano a fare le allusioni personali in una « comedia »? Indirettamente, però, giova a qualche cosa: conferma, se non altro, il carattere biografico di quei luoghi, non offrendoci alcun riscontro che ne alteri o ne attenui la probabile storicità.[1]

Come rispetto al *Corn.*, così il Tasso si contenne rispetto all'*Aretusa*, che non sdegnò ricordare. A differenza del Lollio eleva il dramma quasi a nobiltà di tragedia, rigetta tutto il ciarpame erudito, le reminiscenze plautine e terenziane; trasceglie solo un episodio, e quello raffina col suo sentimento squisito. Respinge l'inutile smarrimento di Aretusa, e l'agnizione, roba da commedia; il repugnante amore tra fratello e sorella tramuta, convertendolo in un amore sfortunato, e serbando solo il motivo primo, fondamentale, della ninfa devota a Diana. Aretusa nel V atto diviene misero zimbello nelle inconsapevoli mani del fato; Silvia nel V appare donna tutta umana, nella sublimità dell'amore.

Così Licida: commosso nei primi atti, diviene eroe da commedia nel V; Aminta invece, conchiudendo umanamente il suo amore, conquista finalmente la donna sua, invano sin allora desiderata e invocata. La finzione, deliberatamente ma forzosamente comica, ha sciupato al Lollio tutto il suo dramma, misero frutto di erudizione; la semplice « favola » spiccia e tutta umana, ha infiammata al Tasso la fantasia per una magnifica opera d'arte.

[1] Tuttavia su un punto sono rimasto esitante. Mopso (*Am.*, I, 2ª, vv. 212 segg.) s'interessa di Tirsi, come Cloneo di Meliseo e Dameta; Mopso « intende il parlar degli augelli e le virtù delle erbe e delle fonti » (*Am.* I, 2ª, 214-215) come Cloneo (*Corn.*, c. 46 r-v, 472), il quale ha appreso « questi secreti » (c. 46 r) da Corina maga (c. 46 v), come Silvia aveva appreso il « secreto » di certi « incanti » dalla « saggia Arezia » (I, 2ª, 120) che è anche essa una maga. Mi è parso, insomma, che in Mopso che « del futuro sa dar vera e infallibile sentenza », fossero, com'a dire, concentrate le prosuntuose saccenterie di un aruspice dozzinale, come Cloneo, e la superstiziosa ignoranza di una maga come Corina! Se in Mopso fosse davvero adombrato lo Speroni, non sarebbe senza arguta malizia; ma, ripeto, data la frequenza di maghe e personaggi simili nelle pastorali, c'è da andare col piede di piombo.

*
* *

Ci chiameremmo in colpa, se non ci addentrassimo un poco più in questa disamina, per rendere al Tasso una ben meritata giustizia. Egli, come i più privilegiati scrittori del '500, si comporta, rispetto alle fonti, in modo diverso, secondo-che quelle erano classiche o no: nel primo caso, poco manca che non copi o trapianti o traduca, nel secondo ripensa, raffina o ricrea, conforme esige il suo gusto squisito.

Nel primo caso, il poeta rispetta, fin dove può, l'elaborazione artistica compiuta da altri, sia che lo consenta il discorso, sia che paia temerità toccare cime più alte. Ma pure in questo caso si notano vari gradi.

Talvolta non si perita il Tasso di copiare interi versi di poeti anche recenti, o di ripetere versi suoi.[1] Copia un verso del Bembo:

chè 'l pentirsi da sezzo nulla giova,[2]

uno dello Speroni;

pianti sospiri e dimandar mercede,[3]

uno del Petrarca:

Femina cosa mobil per natura,[4]

uno, quasi intero, di Dante:

Ma le bagni la pioggia e mova il vento,[5]

uno dell'Argenti:

E resa immedicabile la piaga,
E così immedicabili le piaghe[6]

e altri di altri.

Talvolta di un verso classico riproduce la compagine e il suono; il dantesco:

[1] Per i suoi, v. p. 964. Quanto agli altrui, si sa che il Tasso se ne richiamava a Virgilio, che « si serviva spesso de' versi de' poeti più antichi ». Cfr. SOLERTI, *I discorsi*, ecc., p. 164 n.

[2] BEMBO, *Stanze; Aminta*, I, 1ª, 40.

[3] SRERONI, *Canace*, IV, 2ª; *Aminta*, I, 1ª, 70. Sospettò il MENAGIO (*Osservazioni*, 137) il primo a rilevare il plagio, che questo fosse casuale; gli altri esempi che adduco dimostrano che il Tasso lo avea per uso.

[4] PETRARCA, nel son.: *Se 'l dolce sguardo; Aminta*, I, 2,ª 33.

[5] DANTE, *Purg.*, III, 130; *Aminta*, II, 1ª, 64.

[6] *Sfort.*, I, 3ª: *Am.*, II, 1ª.

> I' credo, ch'ei credette ch'io credesse

rifà nel seguente:

> Diceva egli e diceva che gliel disse;[1]

e quest'altro, pure di Dante:

> Sacca son piene di farina ria

rende così:

> Sporte son piene di vesciche buge.[2]

Spesso modifica più o meno leggermente versi di altri: il dantesco:

> Su la trista riviera d'Acheronte

muta, non felicemente, così:

> Da le tristi fornaci d'Acheronte;[3]

il sannazariano:

> Lasciando il pastoral ruvido stile

adatta e migliora:

> Sdegnando pastoral ruvido carme;[4]

il petrarchesco:

> O per mia colpa o per malvagia sorte

ammaniera un poco:

> Chè colpa di fortuna o pur mia colpa.[5]

Spesso anche i versi e le imagini di altri poeti ripensa e compie (se non anche oscura o disturba) secondo il gusto o l'opportunità richieda.

Il petrarchesco stupendo:

> Per le camere tue fanciulle e vecchi
> vanno trescando

snerva in quest'altro:

[1] Dante, *Inf.*, XIII, 25; *Aminta*, I, 2ª, 191.
[2] Dante, *Par.*, XXII, 78; *Aminta*, I, 2ª, 259.
[3] Dante, *Inf.*, III, 78; *Aminta*, I, 1ª, 196.
[4] Sannazaro, *Arcadia*, ecl., IX; *Aminta*, I, 2ª, 306.
[5] Petrarca, nel son.: *Se 'l dolce sguardo; Aminta*, IV, 1ª, 29.

Quivi le ciance in forma di bambine
vanno trescando;[1]

il rapido e possente verso dantesco:

Non hai tu spirto di pietate alcuno?

sbocconcella, con senso di opportunità, così:

Tu sei pietosa, tu? Tu senti al core
Spirto alcun di pietade?[2]

e allo stesso modo spezza il petrarchesco:

Ch'una treccia raccolta e l'altra sparsa

così:

... Perchè raccolta una parte de' crini
E l'altra aveva sparsa.[3]

Spesso contamina insieme due imagini note, come in questi versi:

... E poi sì come lieta
De la vittoria, lampeggiava un riso
Che parea che dicesse: Io pur vi vinco.

dove si fondono stupendamente due imagini dantesche:

Un lampeggiar di riso dimostrommi,

e

Che parea che dicesse: Io sono in pace.[4]

È infinito il numero delle volte che utilizza un pensiero di altri, travestendolo con nuove spoglie.

Così il virgiliano:

Iam fragilis poteram a terra contingere ramos,

ripreso dal Sannazaro:

Quando io appena incominciava a tangere
Da terra i primi rami,

il Tasso compie e perfeziona così:

[1] PETRARCA, nel son.: *Fiamma del ciel.; Aminta,* I, 2ª, 270-271.
[2] DANTE, *Inf.*, XIII, 36, *Aminta*; IV, 1ª, 120-121.
[3] PETRARCA, *Trionfo della fama,* 104; *Aminta,* II, 2ª, 59-60.
[4] *Aminta,* II, 2ª, 47-49; DANTE. *Par.*, XXI, 114, *Vita Nova,* canz.: *Donna pietosa.*

Essendo io fanciulletto, sì che a pena
Giunger potea con la man pargoletta
A côrre i frutti dai piegati rami
De gli arboscelli... [1]

Non meno validamente integra e rafforza la nota imagine d'una famosa canzone petrarchesca: il lettore vede da sè:

... È ben ragion ch'io lasci chi ridica
La cagion de 'l morire, e che l'incida
Ne la scorza d'un faggio, presso il luogo
Dove sarà sepolto il corpo esangue;
Sì che talor, passandovi quell'empio
Si goda di calcar l'ossa infelici
Col piè superbo, e tra sè dica: È questo
Pur mio trionfo; e goda di vedere
Che nota sia la sua vittoria a tutti
Li pastor paesani e pellegrini
Che quivi il caso guidi. E forse (ahi spero
Troppo alte cose) un giorno esser potrebbe
Ch'ella, commossa da tarda pietate,
Piangesse morto chi già vivo uccise,
Dicendo: Oh pur qui fosse, e fosse mio! [2]

Talora il Tasso utilizza intere finzioni d'altri poeti, di Achille Tazio, di Mosco, di Tibullo, di Virgilio, di Teocrito, del Sannazaro, dell'Ariosto e di altri. Allora egli amplifica, colorisce, rielabora, ovvero scorcia, raffina, concentra, secondo il caso e la natura del luogo. Così, ad esempio, quando tocca della mobilità della donna:

... In breve spazio
S'adira; e in breve spazio anche si placa
Femina, cosa mobil per natura
Più che fraschetta al vento, e più che cima
Di pieghevole spica. [3]

Il Tasso non somiglia a nessuno dei mille che avean deplorato quel difetto femminile. Copia, sì, un verso del Petrarca (« Femina è cosa mobil per natura ») dove s'inchiude il nucleo elementare del pensiero, ma egli lo riduce a un'apposizione; gli

[1] VIRGILIO, *ecl.*, VIII, 40; SANNAZARO, ecl., VI, 59-60; *Aminta,* I, 2ª, 64-67. Cfr. ora A. SALZA, in *Rass. bibl. d. l. it.*, XVII, 135.

[2] PETRARCA. canz.: *Chiare, fresche; Aminta,* I, 1ª, 47-60.

[3] *Aminta*, 1, 2ª, 32-35. Ma è da vedere PROPERZIO, II, 7.

pianta innanzi, come il senso esigeva, l'asserto fondamentale, e gli fa seguire, a coronamento, due similitudini graziose, una popolare, della *frachetta,* l'altra, letteraria, della *cima di spica,* ambedue acconce in bocca di campagnoli, e opportune. Così riesce nuovo in materia trita e ritrita.

Giovi quest'altro esempio, ove utilizza a rappresentare il suo Mopso, l'ottava famosa in cui l'Ariosto personifica la Frode:

> Avea piacevol viso, abito onesto,
> Un umil volger d'occhi, un andar grave,
> Un parlar sì benigno e sì modesto
> Che parea Gabriel che dicesse *ave.*
> Era brutto e deforme in tutto il resto,
> Ma nascondea queste bellezze prave
> Con lungo abito e largo; sotto quello
> Attossicato avea sempre il coltello.

Mopso, a sua somiglianza,

> ... ha nella lingua melate parole,
> E nelle labbra un amichevol ghigno
> E la fraude nel seno, ed il rasoio
> Tien sotto il manto...[1]

Serba il Tasso gli stessi colori, ma scorcia l'ottava, ne abbassa il tono alla mediocrità della pastorale, omette qualch'idea e qualche imagine; la personificazione retorica ariostea riduce a una rapida e vivace etopeia.

Tutte le volte, conchiudiamo, che il Tasso ha dinanzi l'esempio di un grande scrittore, si misura con lui, gli va a' panni, ora rivaleggiando in perfezione, ora superandolo, ora rimanendogli addietro.

Ma quando beve alle torbide fonti di scrittori mediocri o infimi, come lo Scardova, il Beccari, il Lollio, l'Argenti o altri, non ha per loro troppo riguardo: s'appropria un motivo, uno spunto, una finzione, un'imagine, e poi li elabora a tutto suo arbitrio.

Lo Scardova, scrittore men che mediocre, di solito non sa trarre partito dalle posizioni che inventa, e se si prova a svilupparle oltre lo strettissimo necessario, impacciato com'è, o vacilla, o incappa nelle vacuità inconcludenti, o sdrucciola nello sguaiato, nel grossolano e nel ridicolo. I personaggi fra le sue

[1] ARIOSTO, *Orl. fur.*, XIV, 87; *Aminta,* I, 2ª, 220-223.

mani rimangono inerti, inanimati, miseri fantocci di carta pesta. Tutt'al contrario il Tasso: spiccato ch'egli abbia il volo, si slancia sicuro nei campi della fantasia, raccogliendolo sui lauri perennemente fioriti di Grecia e di Roma; concepito ch'egli abbia un personaggio, lo spinge diritto per la sua via, senza tentennamenti infruttuosi. Splendido esempio, le quattro scene degli atti III e IV dell'*Aminta,* in ciascuna delle quali egli svolge un motivo identico, dedotto dal *Cornacchione,* con tale varietà d'episodi, da adombrarne la monotona uniformità, e riuscire, intanto, a sviluppare naturalmente l'intrico dei casi, e far procedere la fantastica macchina del dramma.

Il motivo, un congetturale annunzio di morte.

Primo ad usarlo è Tirsi: pressato dal coro parlante, narra l'episodio di Silvia legata ignuda ad un albero dal satiro libidinoso, e liberata da Aminta, che, deluso, era corso via disperato. Dondechesia dedotto, il motivo è assai tenue; ma il Tasso lo involge in un volo di reminiscenze leggiadre, dall'Ariosto, dal Petrarca, dal Boccaccio, da Dante, da Catullo, da Properzio, da Orazio, da Teocrito; le reminiscenze compone in un tutto armonico che risulta originale, e originale fa parere la scena.

Usa dello stesso motivo, nella scena seguente, Nerina, nunzia della presunta morte di Silvia. Analogo, e lo vedemmo, il processo; numerose pur qui le reminiscenze; ma, diversamente dall'altra scena, qui la notizia è fatta cadere dall'alto, con bell'uso della sospensione.[1] Il racconto di Nerina, in germe nel *Cornacchione,* prosegue nei riguardi di Silvia, quello di Tirsi, cui bellamente si riattacca,[2] e senza ripetizioni, spinge innanzi con bel garbo la parte d'Aminta e la favola. Un grazioso episodio venatorio[3] dà moto e colore allo scheletrico accenno dello Scardova.

Anche della prima scena dell'atto IV analogo il processo: Silvia rettifica il racconto di Nerina. Dal suo racconto vivo e drammatico pel grave rischio corso da lei, Dafne è tratta a proseguire il racconto di Aminta, dopo lo scioglimento e la fuga di Silvia: afferrato un dardo, egli s'era ferito a sangue, impedito da Dafne, s'era dileguato a corsa sfrenata lasciando lei

[1] Così nel *Torrismondo,* a. IV, sc. 3ª. La sc. 4ª dell'a. V dello stesso *Torr.* ha movimento analogo a quelle degli atti III e IV dell'*Am.*

[2] « . . . . . Quale
Fosse l'occasion sapere la dei » (vv. 57-58).

[3] Cfr. *Aretusa*, a. IV, sc 3ª.

in un'ansia penosa. L'animo di Silvia allora si rivolge, e vi penetra, per le vie della pietà, l'amore. Processo logico naturalissimo, dallo Scardova appena sfiorato.

Sopravviene (sc. 2ª) Ergasto, testimonio oculare del tentato suicidio d'Aminta, ad accrescere la gravità del momento. Egli narra, commosso, tra l'ansia del coro e il terrore disperato di Silvia, che Aminta s'è gettato in un precipizio. Silvia fugge via desolata in cerca del suicida. Qui il Tasso fa l'ultima prova d'arte, e sfoggia e riepiloga tutti i motivi delle scene precedenti.

Delle quali tutte il germe, un germe sparuto e rachitico, è nel *Corn.,* ma nell'*Am.* si è sviluppato a pianta, ha messo rami e radici; i rami han dati fiori in gran copia, le radici han prodotti nuovi talli, a nuove fruttificazioni. Che rimane ormai dell'arida fonte, contrapposta alla magnifica fecondità dell'*Aminta?* Nulla più che uno sfrondato ramo atto a far risaltare il rigoglio la vigoria e della pianta.

Lo stesso divario nella seconda scena dell'atto I dell'*Aminta,* di cui conosciamo la parentela col *Cornacchione.*

Lo Scardova svolge il noto motivo in due scene: tra Meliseo e Dameta la prima; l'altra fra costoro e Cloneo; il Tasso, che i tratti dei due primi aduna nel solo Aminta, le due scene concentra, naturalmente, in una, di Aminta con Tirsi.

Lo Scardova, postosi da se stesso in catena, col fingere due figure uguali come due gocce d'acqua, non riesce a progredire, e va e viene, e torna su i suoi passi, e s'indugia e s'attarda in vaniloqui svenevoli, uso petrarchisti della peggiore maniera, senza passione, senza movimento, fino a che, sazio delle sue chiacchiere vane, licenzia gli attori, più che non conchiuda la scena. Ben altrimenti industriasi il Tasso, che pure svolge gli stessi motivi, e la scena impianta analogamente. Ai disperati clamori di Aminta, Tirsi dapprima si associa, come esigevano la reciproca amicizia e la sua intenzione ausiliatrice; poi lo conforta a sperare: la donna è mutevole; se ora Silvia lo odia, presto lo amerà. Indi con tutto garbo, come chi miri al suo fine, e voglia, guadagnando tempo, calmare un animo agitato da violenta passione, lo incita a parlare, ad esporre la sua disavventura: sfogandosi, Aminta tornerà forse sereno, ed egli, conosciuto il caso, potrà più facilmente aiutarlo. Aminta cede alle blande lusinghe dell'amico e, quasi senza avvedersi, abbandonasi allo sfogo della passione. Tirsi lo ascolta, pendendo dalla sua bocca, ed osa appena frammettere talora qualche parola, a

dar nuova spinta all'amico, quand'egli accenna a tacere. Da ultimo, finito il racconto d'Aminta (il tratto biografico è aggiunta posteriore, e, dato il momento, poco felice), Tirsi promette adoperarsi per condurre la cosa a buon fine. La scena è logicamente e artisticamente perfetta.

Stupendo anche lo sfogo di Aminta che ne forma il nucleo essenziale. Com'uomo appassionato, egli procede a sbalzi, nel suo discorso, senz'ordine, dai primi anni al presente, mescolando ricordi, dolori, speranze, tutto involgendo in un fascio di lirica luce, avvivando, con lena affannata, le calde parole coi richiami delle più delicate imagini di cento poeti. Considerandosi vicino a morire, Aminta eleva il canto del cigno: — Che io incida sulle cortecce degli alberi il nome di lei! Forse un giorno, venendo e mirando, ella si moverà a compassione, si compiacerà del mio amore; calcando le mie ossa, si pentirà della sua ritrosia. Ero fanciullo; non giungevo, con la mano pargoletta, a côr frutti dai rami piegati degli alberi, e già l'amavo. Pari l'età, comune avevamo la vita, comuni i giuochi, le cacce, le pesche. Io bevea da' suoi occhi una strana dolcezza, una dolcezza amara. Un giorno, il giorno che l'amore si svela ai giovinetti, sotto l'ombra di un faggio, una dolce ventura mi fe' godere i suoi baci. Se n'accrebbero il desiderio e l'affanno: l'opportunità di un giuoco m'indusse a svelarli. Ella turbossi e fuggì. Tre anni son corsi, tre lunghissimi anni, e ancora la figlia di Cidippe e Montano, la dolcissima Silvia, mi fugge, mi odia. Tutto ho tentato per placarla, tutto, ma sempre invano. Non resta che morire; e morrò, purchè la mia morte la plachi. —

Qui l'animo del giovane, poco prima lanciatosi a volo pei campi delle memorie, e cullantesi, ai dolci ricordi, in una tenerezza morbida e lenta, compiuta la traiettoria, ricade, si accascia, si chiude nei primi dolorosi pensieri. Tirsi allora lo interrompe, e promette il suo aiuto.

Qui nulla più traluce della greggia materia dello Scardova, qui tutto è vivo e commosso; i motivi s'innestano l'uno sull'altro, le imagini più elette s'inseguono, come uccelli nell'aria, alate e vibranti. Le porgono a piene mani i più grandi poeti. Ora pare che le parole si accendano come faville, ora si stendono docili alla malinconia del racconto, ora si compongono in un ritmo rapido o lento, come una fuga melodica.

Così il Tasso utilizza lo Scardova: qui come altrove. Tra le farraginose idee di una scena, tra le ingombranti scene di un

atto, trasceglie quella che fa più al caso suo, ne coglie il punto saliente, e, abbandonato il resto, quello elabora a suo modo, e sviluppa e rintegra, co' sussidi inesausti della cultura e del gusto: come chi un groviglio di semplici fila districhi paziente, e ne contessa una magnifica tela.

Mai o quasi mai ripete le parole dello Scardova, le imagini spesso presenta sott'altro aspetto; solo talvolta conserva il procedimento delle scene. Lo Scardova, che d'idee e motivi aveva una certa dovizia, una stessa idea distrae in più luoghi, presenta in varie riprese, mai per intero. Il Tasso, al contrario, le membra disperse raduna, le monche completa, le strambe raddrizza, e tutto giudiziosamente dispone, rompendo la monotonia, distribuendo accorto le ombre e le luci, ora procedendo rapido, ora indugiandosi a sparger fiori, ora i fiori accogliendo in mazzi meravigliosi.

Bello e istruttivo vedere il Tasso portar l'ordine dove prima era il caos; quasi come un maestro che corregga il compito del discepolo, e lo sfrondi, lo divida nelle sue parti, per ricomporlo da ultimo con lo stesso bagaglio d'idee, ma più correttamente espresse, più razionalmente collegate, meglio disposte e lumeggiate.

Altrettanto nel dialogo. Nel *Cornacchione* esso incede lento, dinoccolato, slegato, formale più che sostanziale. Spesso pare che l'attore ragioni con se stesso, più che con gl'interlocutori; e tutti paiono assorti dietro il proprio pensiero, più che intenti alle parole degli altri. S'interrompono quasi per iscompartire le parole, non per dare o per attendere opportunità di risposta; tengon luogo di risposte, di repliche, di sussunte, le interiezioni, le esclamazioni, gli epifonemi, le apostrofi; tirate interminabili, che vorrei chiamar liriche, tronfie, ampollose, petrarchevoli, soffocano, e non rivelano, l'intimo sentimento, che quasi sempre difetta. Gli attori, insomma, parlano tra loro senza guardarsi in faccia, come in un mondo di trasognati. Nell'*Aminta,* invece, il dialogo procede rapido, spezzato, stretto, incalzante; la parola d'un attore smuove quella dell'altro, ora breve, ora lunga, ora lunghissima. L'un attore guarda l'altro nel viso, e ne indovina il pensiero, prima che pronunziato: tanto gli preme, tanto lo seconda! Ogni risposta prende senso e colore dalle funzioni della persona che la pronunzia, e dall'indole sua. Il sentimento la suscita, la forma la vivifica. I motti, i proverbi, le reminiscenze

dei poeti si rendono personali, e smesso quel ch'avean di generico, s'adattano all'esigenza della scena.

Taccio della lingua, che pur nello Scardova è fondamentalmente italiana, turbata solo qua e là da pochi dialettismi.[1] Snervato e slombato lo stile.

Taccio anche del sentimento della natura, e della passione, che rimangono estranei al *Cornacchione,* mentre pervadono tutto l'*Aminta:* il confronto sarebbe sacrilego.

Lo Scardova, pur dividendo il suo dramma in cinque atti e molte scene, non riuscì a imprimergli il movimento: la spartizione in atti è poco più che formale.

Il Tasso, benchè troppi critici l'abbiano disconosciuto, se non tutte le scene, collega bene gli atti, deducendo l'uno dall'altro, preparando, senza sforzi, il rivolgimento, la peripezia, la catastrofe e la soluzione finale.

La pastorale, dramma nuovo, inetto ancora a muoversi con lo Scardova, claudicante col Beccari, col Lollio, coll'Argenti, rimondo di motivi attardanti e al genere repugnanti, procede libero e spedito col Tasso, che dalla licenza lo riduce a una regolarità nuova e discreta, e con essa gli offre il passaporto pel regno delle lettere.

A dir breve: se il *Cornacchione* di Pietro Martire Scardova ritoglie all'*Aminta* qualche motivo e il nucleo della favola, non gli diminuisce di molto il merito della invenzione, e gli accresce, in contraccambio, la gloria del magistero dell'arte.

GIOVANNI CROCIONI

[1] Ne indico alcuni: *tenir* tenere (c. 44 r, 46 v), *sira* sera (c. 46 r), *lascia* lasci (c. 22 v), *nasciute* nate (c. 49 r); *sua* loro (c. 49 v), *peso* = 8 chili (c. 45 r).
Talvolta non si sa dire se si tratti di dialettismo, o di errore di stampa (es. *quan mi* quando mi, c. 52 r, *empieri* empirei, c. 32 v, ecc.).

SOMMARIO

del fascicolo di dicembre 1909 della Rivista d'Italia

La **Rivista d'Italia** si pubblica in Roma, in fascicoli mensili di circa 200 pagine con finissime incisioni e tavole fuori testo. — Prezzo d'abbonamento per l'Italia: un anno L. 20; un semestre L. 11. Per l'Estero. un anno Fr. 25 (oro). un semestre Fr. 13 (oro). Prezzo di un fascicolo separato per l'Italia L. 2; per l'Estero Fr. 2.50.